ALFRED
HOFFMAN

REPERE MUZICALE

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR

Scanned with OKEN Scanner

ALFRED
HOFFMAN

REPERE MUZICALE

BUCUREȘTI
1974

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

Scanned with OKEN Scanner

La apariția acestui volum, îmi face o deosebită plăcere să aduc mulțumirile mele călduroase conducerii tuturor festivalurilor muzicale internaționale care mi-au înlesnit participarea la aceste adevărate sărbători ale muzicii. Îmi exprim de asemenea gratitudinea tuturor artiștilor fotografi care mi-au îngăduit, cu gentilețe, să includ în cartea mea reproduceri ale valoroaselor lor lucrări.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Mă apropii de împlinirea unui sfert de veac de cînd mi-am început activitatea de critic muzical. Nu-mi vine să cred că s-au scurs atîția ani și totuși am simțit necesitatea să arunc o privire înapoi, peste ceea ce am așternut pe hîrtie în toată această vreme. Am pornit la drum prin a scrie, în 1951, despre „Săptămîna muzicii românești" — era, de fapt, primul bilanț al noii noastre creații — și de atunci nu m-am despărțit nici o clipă de îndeletnicirea care constituie, pentru mine, o imperioasă vocație. Critica este cea mai spinoasă dintre activitățile unui muzician : aduce, celui ce o profesează, avantaje puține și adversități multe. Totuși, am îndrăgit-o și m-am obișnuit cu gîndul că rîndurile mele nu pot place tuturor, deopotrivă și deodată. Colegii mei — compozitorii, interpreții —, chiar cei pe care îi stimez în cel mai înalt grad, se pot oricînd socoti nu îndeajuns de apreciați în articolele mele ; pe de altă parte, oricine se gîndește cum ar fi scris el însuși despre o anumită manifestare artistică, va înregistra, desigur, deosebiri de păreri față de ale mele. Să recunoaștem totuși că profesioniștii criticii scriu pentru că simt această chemare — sau, în tot cazul, așa se presupune —, în timp ce alții pun mai greu mîna pe condei pentru că este, să fim drepți, incomod.

Exercitarea continuă a profesiei de critic muzical implică și unele renunțări. Am meditat adesea la mustrările binevoitoare ale unor colegi care produc

Scanned with OKEN Scanner

tomuri după tomuri, în timp ce eu continui cu cronicile la zi, aparent perisabile. Volumul de față încearcă să fie un răspuns și mă simt, publicîndu-l, împăcat cu mine însumi. M-am gîndit adesea — pentru că sînt și cercetător muzicolog — că din contribuțiile mele, și ale altora, se va putea reconstitui cîndva istoria muzicală a anilor frămîntați și pasionanți pe care-i trăim. Criticul este primul prieten și ajutor al istoricului de muzică. Mărturisesc că lucrînd alături de colegii din colectivul de redactare al monografiei George Enescu, am rămas uneori uimit de competența și sugestivitatea mărturiilor unor critici ca Ventura sau Mărgăritescu, care ne-au ajutat mult la reconstituirea unor episoade semnificative din activitatea luceafărului muzicii românești. Și oare, mai apoi, fără mărturiile lui Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, Cella Delavrancea — muzicieni și oameni de cultură în scrierile cărora pătrunderea artistică s-a unit cu onestitatea omenească și adevărul spuselor cu darul expunerii atrăgătoare — cum am putea cunoaște astăzi vremurile muzicale pe care le-au trăit și le-au oglindit ?

Dar mai este ceva. Schumann a susținut și a dovedit practic că pagina de critică trebuie să fie tot atît de frumoasă ca și fenomenul muzical care a inspirat-o. În mod ideal, cronica unui concert ar putea să ne facă să vibrăm încă o dată, să retrăim în alt chip emoțiile muzicale resimțite în sală. În ce constă această frumusețe ? Ea nu poate fi asemănătoare cu a unui lied sau a unei simfonii. Dar ea poate fi paralelă, exprimată prin alte mijloace. Criticul este chemat să se poată înflăcăra, să nu uite că deși asistarea, seară de seară, la concert sau spectacol, poate fi obositoare, el se află în primele rînduri ale luptei pentru propășirea artei pe care o slujește. De aceea, nu i se poate ierta să scrie cu plictis sau blazare, mai cu seamă cînd opera de artă pe care o comentează este de calitate, cînd a izvorît dintr-un impuls creator autentic. Atunci, condeiul lui trebuie să fie în stare să evoce cît mai plastic, cît mai viu muzica ascultată, să ușureze celor care îl citesc pătrunderea însușirilor ei primordiale, să le arate, cu

mai multă limpezime decît au putut ei discerne, în ce constă valoarea ei. Am crezut și cred că un articol de critică muzicală este și o operă literară, că nu se poate scrie nu numai orice dar nici oricum. Mi-am propus, de aceea, să-mi desăvîrșesc neîncetat stilul, modul de exprimare a ideilor, considerîndu-l, ca și compozitorul ce-și plămădește neîncetat mijloacele, esențial. Dar cuvîntul trebuie să fie nu numai frumos ci și propriu, adecvat realității muzicale, născut din ea. Muzica este extrem de dificil de redat în slove, criticul nu va reuși în misiunea lui decît pornind din ea, dinăuntrul ei, fiind muzician mai înainte de a fi literat. Altminteri. dacă are talent la scris, articolul lui va părea bun celui ce nu simte muzica, dar va fi total fals în esența lui. Am căutat cu persistență expresia specifică pentru a reda clipa muzicală. Pentru că, dacă există zeci de modalități în care se poate cînta bine o sonată sau un concert celebru, criticul va trebui să găsească chipul de a exprima în ce constă diferențierea extrem de fină între concepțiile și personalitățile interpreților respectivi. Aici stă măiestria lui, prin asta își justifică existența, sub semnul artei.

Frumusețea criticii mai are și un alt aspect. Ea rezidă, în aceeași măsură, în curajul opiniei, în atacarea frontală a racilelor. Actul critic poate deveni sublim cînd criticul face dovadă de atitudine cetățenească și umană înaltă, asumîndu-și chiar riscul unor antipatii personale sau al pierderii unor prietenii pentru a rosti cuvîntul răspicat și aducător de lumină într-un domeniu în care lucrurile nu merg prea bine, sau în cazurile în care se cere o ierarhizare a valorilor, stabilită cu mai multă rigoare. Din experiență, vă pot împărtăși că cele mai adevărate satisfacții le-am încercat fie cînd am reușit să evoc, la o temperatură destul de înaltă, semnificația unor mari evenimente artistice, fie cînd mi-am exprimat tăios o atitudine, fără să presupun că unanimitatea reacțiilor îmi va fi favorabilă, dar reușind să contribui în cele din urmă la o punere la punct în probleme în care opiniile se scăldau, de regulă, într-o băltoacă tulbure și comodă. Noblețea și demnitatea misiunii de critic stau, în mare parte, și în „spinii"

Scanned with OKEN Scanner

ei. Dar acești spini se pot transforma în roze cînd criticul dobîndește autoritate, cînd reușește, prin atitudine consecventă manifestată în timp, să încredințeze opinia publică de cinstea lui, de faptul că judecățile emise — care, în mod inevitabil, vor conține și un grad de subiectivism, propriu personalității fiecăruia — sînt izvorîte din convingeri profunde, umane și artistice.

Prin critică nu se poate face carieră ușor, dacă ții la propria-ți demnitate și te consideri răspunzător în primul rînd în fața Muzicii. Trebuie să fii deschis tuturor felurilor de a sluji această artă cu autenticitate, disprețuind și demascînd doar „făcăturile"; este mai bine să nu te afiliezi strict nici unui grup prea restrîns, căci pierzi libertatea de exprimare și nu mai poți fi sincer cu tine însuți. Iar dacă vrei să parvii făcînd concesii în stînga și în dreapta, te menții un timp pe linia de plutire, dar îți pierzi încrederea cititorilor, ceea ce înseamnă descalificare

Cartea de față constituie o selecție din lista totală a scrierilor mele, pe care o puteți găsi la finele volumului. Am lăsat la o parte studiile cu caracter strict muzicologic și am căutat să subliniez demnitatea articolului de critică muzicală propriu-zis. Alegerea tematică implică și renunțarea la anumite domenii: compozitorii români sînt, de data aceasta, avantajați față de interpreții noștri care-și vor găsi locul mai larg, sper, într-un viitor volum. În schimb, am vorbit mai pe larg despre unii interpreți oaspeți: urmărirea aparițiilor lui Sviatoslav Richter, de pildă, dorește să sublinieze contribuția criticului la studierea drumului unui mare artist. Am alăturat uneori două-trei articole dedicate aceleiași personalități pentru a o lumina din mai multe unghiuri de vedere, așa cum mi-a apărut în diverse etape ale afirmării ei. În general, selecția a avut drept criteriu semnificația manifestării respective, dar și acela al valorii articolelor, așa cum a apărut ea autorului. N-am dorit să subevaluez sau să subapreciez pe nimeni prin această alegere. De altfel, toți artiștii despre care am scris se vor putea regăsi în bibliografia completă de la sfîrșit, care dorește să slujească la

Scanned with OKEN Scanner

reconstituirea vieții muzicale din toată perioada activității mele de critic muzical de pînă acum.

Critica muzicală are o valoare în primul rînd prin continuitatea *ei. Lucrul acesta a fost înțeles cîteodată mai bine, cîteodată mai rău, altădată deloc. Cartea pe care v-o supun ar dori să pledeze pentru cucerirea definitivă a locului sub soare al criticii muzicale românești actuale, care își are încadrarea istorică și rostul ei clar definit. N-aș putea încheia fără să mă gîndesc cu afecțiune la colegii mei din redacțiile cu care am lucrat și voi mai lucra ; ne-am înțeles mai mult sau mai puțin, după împrejurări și după sensibilitatea lor muzicală și umană, dar am mers împreună pe un drum ale cărui etape sper să le facă plăcere să le regăsească în paginile ce urmează.*

Aprilie 1974 *ALFRED HOFFMAN*

Scanned with OKEN Scanner

DIN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIUL EROIC TUDOR VLADIMIRESCU

de Gheorghe Dumitrescu

În septembrie 1951, cei care au asistat în zilele „Săptămînii muzicii românești" la prima audiție a oratoriului *Tudor Vladimirescu* și-au dat seama că trăiesc un eveniment artistic de o importanță deosebită ; nu puteau bănui însă pe atunci că peste trei ani vor avea prilejul să asculte în aceeași sală, și aproape în aceeași interpretare, o nouă primă audiție, în care compozitorul va prezenta încă două părți de oratoriu, dînd viață unui impunător monument sonor, de o amploare puțin obișnuită. Oratoriul *Tudor Vladimirescu* se înscrie de pe acuma în patrimoniul culturii noastre naționale ca o operă reprezentativă pentru epoca de înflorire — neîntîlnită și nebănuită în trecut — pe care o cunoaște astăzi arta muzicală românească.

Ceea ce a dat imbold viguroasei inspirații a compozitorului a fost pătrunderea adîncă a înțelesului unui eveniment istoric atît de însemnat ca revoluția lui Tudor Vladimirescu, de la 1821, sub aspectul ei complex, național și social. Gheorghe Dumitrescu l-a prezentat pe eroul său ca pe un adevărat exponent al mîniei populare, al dorinței neînfrînte a maselor de țărani, obidiți și împilați, de a scutura înnăbușitorul jug feudal al boierilor autohtoni și străini și în același timp de a înlătura stăpînirea turcească care permitea și sprijinea menținerea acestui jug.

Compunînd prima parte a oratoriului său, încheiată cu victoria vremelnică a revoluției și cu înscăunarea lui Tudor Vladimirescu ca „domn al săracilor", Gheorghe Dumitrescu a considerat că nu a epuizat tema propusă, de a dezvălui cît mai complet și mai adevărat desfășurarea faptelor istorice. Și, într-adevăr, prin adăugarea

---

România liberă, 30 ianuarie 1955.

Scanned with OKEN Scanner

părților a doua și a treia, el ne-a dat o impresionantă viziune de ansamblu nu numai asupra tragediei sfîșietoare a înfrîngerii răscoalei și a omorîrii lui Tudor, dar și asupra sensului întregii mișcări sociale, care, deși înăbușită, a luminat în viitor calea luptătorilor pentru libertate, ale căror năzuințe și-au aflat împlinirea în zilele noastre.

În ce constă marea valoare a lucrării lui Gheorghe Dumitrescu ? Răspunsul este foarte limpede : în caracterul său profund național și popular, precum și în dramatismul rar întîlnit cu care compozitorul a reușit să ne înfățișeze conflictul dintre forțele sociale antagonice, conflict care stă la baza întregii desfășurări a acțiunii oratoriului.

Vorbind de caracterul național al oratoriului lui Gheorghe Dumitrescu, nu ne putem opri să îl confruntăm de la început cu atîtea pagini ale compozitorilor noștri unde apropierea de intonațiile adevărate ale muzicii populare nu reușește să depășească acel așa-zis „iz românesc" rezumat doar la unele elemente coloristice ori pitorești, care denotă încă o foarte superficială înțelegere a ceea ce trebuie să însemne redarea graiului muzical specific al poporului. Or, Gheorghe Dumitrescu vorbește cu naturaleță și autenticitate tocmai acest grai muzical, evocat nu numai prin elemente armonice, ritmice etc., ci prin ceea ce are el mai adînc și mai legat de esența însăși a vieții poporului. Compozitorul a pătruns cu pricepere și dragoste acele trăsături ale vechilor balade, doine, cîntece haiducești, bocete care mărturisesc — peste veacuri — obida și jalea, dar și bărbăția și demnitatea poporului în fața asupririi atîta amar de timp îndurate. El nu a fost însă unilateral în folosirea materialului intonațional pe care îl pune în slujba conturării cît mai vii a diferitelor personaje. Astfel, dacă haiducul (tenor) vorbește în limba cîntecelor haiducești și a *parlando*-ului baladelor, dacă țăranul bătrîn (bas) cîntă melodii oltenești pline de melisme, ca aceea a minunatei doine de jale a pandurilor de la începutul părții a treia a oratoriului, în schimb, în partitura lui Tudor, aflăm totodată și intonații apropiate de ale cîntecului revoluționar actual (însuși îndemnul la răscoală din partea întîi).

E sigur însă că toate elementele de limbaj ne-au apărut atît de convingător utilizate, în primul rînd prin aceea că ele au reprezentat o îmbrăcăminte firească, organic sudată cu conținutul de idei al lucrării. Caracterul popular al oratoriului *Tudor Vladimirescu* este evident pentru oricine, totuși e greu să-i pătrunzi deodată multiplele-i rădăcini și ramificații.

Scanned with OKEN Scanner

Un prim aspect general, și dintre cele mai importante, este accesibilitatea. Într-adevăr, deși durează peste trei ore, lucrarea nu poate fi încadrată între acele arhitecturi sonore savante a căror percepere e încă anevoioasă pentru ascultătorii neiniţiaţi în problemele de tehnică muzicală, stiluri diferite etc. Oratoriul lui Gheorghe Dumitrescu, făurit cu o mare știință muzicală, nu se adresează totuși unui public restrîns, ci dimpotrivă, foarte larg, și acest lucru l-au dovedit în primul rînd cele două execuţii integrale de duminică 23 și luni 24 ianuarie 1955, la capătul cărora entuziasmul unanim al auditorilor a fost deosebit de grăitor pentru puterea de pătrundere a acestei muzici. Credem că acţiunea mobilizatoare a lucrării lui Gheorghe Dumitrescu se leagă strîns de faptul că poate cele mai reușite părţi din desfășurarea muzicală sînt tablourile de ansamblu, marile scene corale ; și aici, ne referim la cea mai importantă latură a caracterului popular al oratoriului, la legătura strînsă care există permanent între erou și popor, realizată prin proiectarea tuturor acţiunilor de eroism, precum și a tragediei morţii lui Tudor, pe fondul sentimentelor corespunzătoare ale maselor.

Este limpede acest lucru pentru oricine străbate cu gîndul, măcar în fugă, planul mare al oratoriului. Într-adevăr, atunci cînd răsună pentru prima oară îndemnul la răscoală al lui Tudor, el ne apare ca un rezultat al tensiunii acumulate de-a lungul scenelor corale precedente, în care auzim vaietele norodului asuprit, cîntecul ţăranilor robiţi și asistăm, în sunetele *„tropotului de cal“*, la închegarea armatei revoltaţilor. De aceea, răspunsul *„Venim !“*, pe care îl dă corul la chemarea conducătorului, nu ne apare formal, ci ca un strigăt al revoltei ce așteaptă numai o scînteie ca să izbucnească. Mai departe, luminosul *Marș al lui Tudor* este o impresionantă și autentică întruchipare a bărbăţiei și optimismului maselor în clipa cînd și-au aflat conducătorul demn de marea lor cauză, iar adevărata imagine a clocotului revoluţiei ne e dată de ritmul caracteristic al cavalcadei, din ce în ce mai impetuos, pe care de astă dată îl preia, după orchestră, întreg ansamblul coral. Zugrăvind poporul alături de conducătorul răscoalei în ceasurile de avînt revoluţionar, Gheorghe Dumitrescu a știut în același timp să redea în accente emoţionante duioșia, grija celor mulţi și obidiţi pentru Tudor, în clipa cînd el este amenințat de dușmani. De neuitat va rămîne episodul *povestirii pandurilor*, din partea a doua a oratoriului, care înfăţișează tabloul reîntoarcerii armatelor spre Oltenia. Tudor e înfăţișat în mijlocul unui peisaj trist de toamnă. „Cobuzul“ lui sună duios, în timp ce corul intonează, cu o durere reţinută, nobilă :

Scanned with OKEN Scanner

Trece, mări, trece
Şi urma-i se şterge
Prin frunze căzute
Pe cărări pierdute...

Şi într-adevăr, vezi parcă, pe fondul sonor al basilor corului, cum urma lui Tudor se şterge şi eroul intră, purtat de cîntecele şi legendele poporului, în paginile istoriei.

Deşi pasajul citat se petrece, în desfăşurarea evenimentelor, înaintea episodului morţii lui Tudor, el capătă pentru noi semnificaţia unei adevărate apoteoze, mai convingătoare decît unele pasaje din finalul oratoriului, unde jubilaţia are cîteodată accente exterioare, mai puţin poetice şi adevărate.

De la melancolie, compozitorul trece la pagini de o profundă durere, în finalul părţii a doua a oratoriului. Cu o admirabilă economie de mijloace sonore, el lasă doar în seama corului bărbătesc, cîntînd în *pianissimo,* sarcina grea de a evoca scena morţii lui Tudor :

Şi dacă l-au prins
În lanţuri l-au pus
Şi l-au ferecat
Şi l-au judecat
. . . . . .
Şi l-au omorît
Şi l-au căsăpit.

Repetarea obstinată şi sumbră a unui singur fragment melodic coborîtor de-a lungul acestor versuri creează o tensiune tragică excepţională, care face publicul să-şi ţină răsuflarea de emoţie. Comentariul poporului la moartea eroului său iubit e mult mai impresionant decît ar fi fost însăşi redarea actului execuţiei prin cine ştie ce suprapunere de armonii stridente şi efecte orchestrale zgomotoase.

Alături de corul bărbătesc, Gheorghe Dumitrescu a introdus, în două rînduri, în desfăşurarea oratoriului şi corul feminin, al oltencelor. Şi aici, intrăm în problema atît de complexă a planului dramatic al oratoriului, a măiestriei compozitorului de a întruchipa conflictul la o potenţă ridicată, în episoade diferite, dar sudate între ele cu o mare organicitate. În acest domeniu, compozitorul a dovedit adesea că înţelege în profunzime cît de mare este forţa de expresie a contrastelor muzicale. Astfel, în prima parte a oratoriului, după

Scanned with OKEN Scanner

cîntecul țăranilor robiți și al clăcașului revoltat, atunci cînd din orchestră străbate timbrul luminos al flautului, anunțînd monologul duios al mamei lui Tudor, prospețimea sentimentului impresionează puternic pe ascultător. Fondul de idei al acestui fragment e desigur comun cu al celor precedente — căci mama eroului îl îndeamnă și ea să se ridice pentru binele poporului — dar felul cum a fost el redat, luminînd o altă fațetă a sensibilității compozitorului, a contribuit în chip nou la reliefarea temei de bază a oratoriului. De asemenea, cînd în momentul de culme al cavalcadei răsculaților răsună ritmul șăgalnic de cinci optimi al minunatului cor al oltencelor — unanim recunoscut drept unul din cele mai inspirate fragmente ale partiturii — un zîmbet luminează parcă tabloul eroic. Soțiile, fiicele, logodnicele celor plecați la luptă ironizează, cu un cuceritor umor popular, groaza care i-a cuprins pe ciocoi în fața armatei de panduri ai lui Tudor ; imaginea artistică nu e cîtuși de puțin diluată, ci, dimpotrivă, îmbogățită, întregită.

E foarte interesant, tot pe plan dramatic, felul cum compozitorul a rezolvat mult discutata problemă a „forțelor negative". Fără a trece în cu totul altă sferă intonațională, fără a ține să scrie o muzică „sută la sută" turcească, Gheorghe Dumitrescu a redat năvălirea turcilor tot din punctul de vedere al poporului cotropit. Deasupra succesiunilor de pasaje cromatice la orchestră, corul bărbătesc cîntă *molto-agitato*, redînd, prin trepidația accelerată a ritmului, freamătul de groază și oroare pe care îl stîrnește apariția „oastei mari de agale înarmată cu bumbardale". Nu e cîtuși de puțin o muzică hîdă, ori caricaturală, ci puternică, dramatică și cu atît mai convingătoare.

Un alt merit al compozitorului este acela de a fi oglindit cu limpezime, pe plan muzical, ideile și situațiile dramatice prin folosirea unor „motive conducătoare" (leit-motive) bine conturate care, dezvoltate simfonic încă din preludiul orchestral al oratoriului, domină toată desfășurarea lucrării, asigurîndu-i, în largă măsură, unitatea. Alături de acest procedeu al leit-motivelor, am prețuit, de asemenea, faptul că autorul, bazat desigur pe studii și aprofundare îndelungată, a folosit în mod just experiența marilor clasici ai muzicii vocal-simfonice, pe care a dezvoltat-o însă original, dovedind o puternică personalitate creatoare.

Admirînd talentul într-adevăr rar al compozitorului, în dublul aspect de muzician și poet, sprijinit pe o conștiință și o pregătire profesională exemplare, se cuvine să relevăm și unele aspecte mai puțin izbutite ale oratoriului, care însă, subliniem cu tărie, nu micșorează importanța lucrării în ansamblul creației muzicale româ-

Scanned with OKEN Scanner

nești. Avem, astfel, unele rezerve asupra întrebuințării excesive a recitativului în tratarea anumitor personaje. Nu ne putem împiedica, de pildă, să regretăm că Tudor, în momentul culminant, unde autorul plasează monologul eroului, nu găsește trăsături melodice mai largi, mai pline de căldură pentru a adresa norodului ultima sa chemare. În precipitarea lor, recitativele haiducului întunecă, de asemenea, cîteodată, mai ales cînd sînt acompaniate de alămuri, valoarea poetică a versurilor textului. Rămîne de discutat valoarea expresivă a unor efecte orchestrale naturaliste, ca, spre exemplu, redarea zgomotului produs atunci cînd „murgul își bate copitele", aceasta în opoziție cu reliefarea orchestrală izbutită a unor momente de tensiune sufletească (de pildă, *pizzicatele* ce despart cele două chemări îndurerate, *„Tudore, Tudore"*, ale cîntecului de jale al mamei eroului, ce ne evocă parcă greaua încercare la care sînt supuse „corzile sufletului" ei).

Lucrarea suferă, de asemenea, prin faptul că în final — după momentul, într-adevăr impresionant, cînd din culise un cor intonează motivul marșului lui Tudor, comentat apoi de „norodul" de pe scenă — tensiunea emotivă scade. Atît episodul liric al cvartetului de soliști, cît și apoteoza patriei și a lui Tudor, terminînd cu corul *Slavă*, suferă de pe urma unei oarecari lipse de conciziune și de unitate stilistică. Și oare nu e foarte greu, dacă nu aproape imposibil, să menții un timp atît de îndelungat un sentiment culminativ de jubilare, de slavă, care, concentrat în mai puține pagini, ar avea un efect psihologic mult mai puternic ? Poate că autorul ar mai găsi posibilitatea, înainte de tipărirea partiturii, să opereze în partea a treia a oratoriului unele schimbări sau prescurtări ce ar spori, credem, acel succes trainic, durabil, al lucrării, pe care cu toții îl dorim și pe care îl merită cu prisosință.

În privința execuției, trebuie să spunem că niciodată nu s-au concentrat în sala Ateneului asemenea forțe artistice. Maestrul George Georgescu a avut de îndrumat o adevărată oaste de executanți, pe care a stăpînit-o însă cu nesecata sa energie tinerească și cu toată dragostea și devotamentul dedicat executării optime a lucrării ; dirijorul a tălmăcit partitura cu autoritate și, desigur, o mare parte a succesului i se datorește. Grupul de soliști, alcătuit din Petre Ștefănescu-Goangă, Pantelimon Frunză, Maria Crișan, Viorel Ban și Alexandru Voinescu, corul Ansamblului de cîntece și dansuri al M.F.A., corul și orchestra Filarmonicii de stat și corul Ansamblului sfatului popular al Capitalei și-au adus cu entuziasm contribuția prețioasă la interpretarea în cele mai bune condițiuni a oratoriului.

Scanned with OKEN Scanner

UN IZBUTIT CONCERT DE MUZICĂ SIMFONICĂ ROMÂNEASCĂ

Atît prin alcătuirea programului cît şi prin nivelul interpretării, concertul de joi 16 februarie al Corului şi Orchestrei Simfonice Radio a constituit o adevărată pildă de felul în care se cuvine prezentată muzica românească.

Este îndeobşte ştiut că prima audiţie are adesea o însemnătate hotărîtoare pentru soarta unei creaţii muzicale, şi de aceea felul cum este pregătită de interpret, precum şi inspiraţia vie şi autentică în momentul execuţiei, trebuie să înlesnească publicului înţelegerea cît mai deplină a intenţiilor compozitorului. Acesta ni se pare a fi unul din aspectele principale ale popularizării muzicii româneşti în momentul de faţă, cînd cantitatea şi calitatea creaţiei justifică un interes crescînd din partea auditorilor.

Prin numele compozitorilor reprezentaţi în program, concertul a fost o oglindă a dezvoltării muzicii româneşti contemporane, la care au contribuit strădaniile a patru generaţii de creatori. Tabloul general al concertului ne-a înfăţişat o artă ajunsă la maturitate, ai cărei exponenţi vorbesc cu convingere limbajul muzical al epocii lor, în lucrări capabile să ducă în orice parte a lumii mesajul cultural al poporului nostru. Se poate afirma că prin creaţii cum sînt unele din cele audiate în acest concert muzica românească se impune recunoaşterii internaţionale, la un nivel care îi face cinste.

Publicul a fost desigur bucuros să-l întîlnească, la începutul concertului, pe compozitorul Anatol Vieru, care a studiat în ultimii ani în Uniunea Sovietică, sub îndrumarea lui Aram Haciaturian. Ceea ce îl caracterizează pe Vieru este preocuparea de a căuta mereu drumuri noi ; această mobilitate spirituală, hrănită de o pregă-

---

România liberă, 29 februarie 1956.

Scanned with OKEN Scanner

tire temeinică, a fost chezășia evoluției sale creatoare rapide, care îl situează în prezent ca unul din fruntașii tinerei generații de muzicieni, atît sub raportul talentului cît și al măiestriei. *Concertul în re major pentru orchestră,* difuzat de cîtva timp la radio, dar prezentat acum pentru prima oară în public, ni-l înfățișază pe Vieru stăpîn pe aparatul simfonic, pe care-l mînuiește cu o reală virtuozitate, punîndu-l în slujba unei inteligențe artistice vioaie și plină de fantezie. Dialogul strîns al celor patru grupe instrumentale, tratate concertant, atrage prin verva sa colorată de un umor incisiv, ce amintește nu o dată pe Prokofiev. Rîsul lui Vieru e de bună calitate, optimist, fără să alunece pe panta caricaturalului. În același timp, în partea a doua a lucrării, *Andante pastorale,* aflăm momente de lirism inspirat. Satisfacția estetică a ascultătorului e întregită de un limbaj armonic și orchestral savuros, a cărui originalitate are meritul unei continue justificări interioare, neaflîndu-și originea într-o căutare a „noutății cu orice preț". Interesantă este, de asemenea, scriitura polifonică ce domină întreaga lucrare, măiestria contrapunctică a tînărului compozitor aflîndu-și o fericită întruchipare, îndeosebi în *scherzo,* partea a treia, în care *pizzicatele* coardelor comunică ascultătorului o bunăvoie cuceritoare. E drept însă că, poate în dorința de a-și clădi temele pe o structură mai lesne susceptibilă de dezvoltări polifonice, compozitorul nu a mers spre melodii de largă respirație. Ideile muzicale au un suflu tineresc, dinamic, dar sînt uneori lipsite de consistență ; e posibil ca la sfîrșitul audiției *Concertului* ascultătorul, interesat de acest „joc al spiritului", să regrete că nu a trăit și momente de emoție sufletească mai adîncă.

În *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu am aflat unul din cele mai desăvîrșite roade ale maturității artistice a compozitorului. Pentru admiratorul scînteietoarelor dansuri simfonice sau chiar al *Concertului pentru pian și orchestră,* această lucrare reprezintă un aspect nou, fundamental, am putea spune. Intonațiile populare, izvorîte din pătrunderea în esența diferitelor genuri ale folclorului nostru, sînt ridicate azi la rangul unui limbaj menit să exprime un conținut de o neobișnuită forță poetică. Valoarea expresivă a temelor — în care noblețea simțirii se unește cu sobrietatea — și puternica tensiune interioară a dezvoltării ideilor muzicale emoționează adînc pe ascultător. *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu e animat de un viguros suflu interior neîntrerupt, ce străbate întreaga desfășurare muzicală, transmițînd simțăminte de o înaltă semnificație. Compozitorul a reușit să realizeze acea sudură superioară între miezul emoțional și expresia lui sonoră, în care nici un amănunt nu e de prisos, în care

Scanned with OKEN Scanner

fiecare din vocile instrumentelor are de spus ceva esențial. De la dramatismul dezvoltării tematice din prima parte, și acel emoționant *parlando* de baladă veche din motivele caracteristice ale părții a doua, pînă la izbucnirea de vitalitate care este finalul, trece firul unei logici și al unei sensibilități artistice superioare. În special despre ultima parte ne permitem a afirma că de pe acum ea poate fi trecută în rîndul paginilor clasice ale muzicii românești, prin extraordinara putere de expresie pe care o capătă aci ritmica ei capricioasă și expansivă — totuși stăpînită de un riguros simț al formei și proporțiilor. Prin transcrierea lucrării sale, inițial concepută pentru cvartet de coarde, Paul Constantinescu a izbutit să-i mărească mult capacitatea de înrîurire asupra ascultătorilor, înscriind-o printre acele Concerte pentru orchestră care par să constituie una din fericitele forme de expresie ale creației muzicale contemporane.

Ascultătorii au urmărit cu viu interes execuția celei mai recente lucrări a lui Mihail Jora, *Balada pentru bariton, cor și orchestră,* pe versurile unui poem de Mariana Dumitrescu. După ce ne-a dat muzica debordantă de umor și optimism popular a baletului *Cînd strugurii se coc,* compozitorul s-a îndreptat, ca sursă de inspirație, către torentul de luptă pentru libertate al asupriților — o temă ce apare tot mai frecvent în creația contemporană. *Balada* prinde un crîmpei dintr-un mare tablou — cavalcada unor haiduci ce merg să ajute pe unul din ai lor, doborît în inima codrului de o poteră, și moartea neînfricată a acestuia. Trebuie să spunem dintru început că lucrarea, care folosește mijloace orchestrale și corale moderne și o armonie subtilă, nu este dintre acelea care pot fi pătrunse de la prima audiție, și, din acest punct de vedere, ar fi de dorit o nouă apropiată execuție publică, și, în orice caz, o difuzare repetată la radio. Totuși, ascultătorul e impresionat de la început de puterea cu care sînt evocate, îndeosebi în orchestră, două imagini de bază : înaintarea haiducilor călări — în care ritmica specifică folosită în asemenea împrejurări e prelucrată în chip complex — și momentul morții haiducului. Episodul final al lucrării cuprinde un *marș funebru* apoteotic care, deși redus ca întindere, reușește să exprime, prin intensitatea sa dramatică, atît tragismul sfîrșitului eroului cît și credința în biruința viitoare a cauzei lui. Orientarea către lucrări vocal-simfonice cu caracter epico-dramatic reprezintă o îmbogățire a sferei de creație a maestrului Jora, pe care iubitorii de muzică au primit-o cu un adevărat entuziasm. Concertul s-a încheiat cu execuția *Suitei a treia, Săteasca* de George Enescu, care începe să fie familiară publicului. Se dovedește că audierea repetată a acestei minunate lucrări e de natură să risipească

Scanned with OKEN Scanner

toate îndoielile și rezervele, că adevăratele comori de poezie sonoră pe care le cuprinde, tălmăcite cu din ce în ce mai multă măiestrie de Orchestra Radio, sub bagheta lui Constantin Silvestri, apar pe deplin luminate unui număr crescînd de auditori.

Concertul de muzică românească a fost un eveniment artistic; dirijorului Constantin Silvestri, orchestrei, corului li se cuvine recunoștință atît din partea publicului cît și a compozitorilor, care, credem, și-au auzit lucrările așa cum le-au gîndit și simțit.

Scanned with OKEN Scanner

UN VALOROS BALET ROMÂNESC : CĂLIN

Încercînd să reconstitui în scris un recital sau un concert simfonic alcătuit în majoritate din lucrări cunoscute, te poţi folosi de mijlocul comparaţiei, referindu-te la elementele familiare oricărui ascultător, ai la îndemînă normele stilistice stabilite de auzul muzical colectiv al publicului contemporan. Dar, pus în faţa unei noi lucrări originale, produs, uneori, al unor eforturi creatoare de mai mulţi ani, cu greu îţi poţi formula părerea în cîteva ore sau chiar zile ; ai nevoie de un minimum de perspectivă, în timp, pentru a da glas vibraţiilor pe care ţi le-a deşteptat noua operă de artă. Am simţit lucrul acesta vizionînd, la una din repetiţiile generale, baletul *Călin*. Forţa lui de comunicare e mare : nici urmă de „ermetism" ; şi totuşi abia acum, după ce am văzut spectacolul trecut prin perioada de „rodaj", aş putea schiţa unele impresii mai ordonate, deşi fără pretenţii ştiinţifice. Între timp, mulţi critici şi-au spus părerea, atît muzica cît şi coregrafia baletului fiind disecate analitic. În privinţa aceasta însă, misiunea comentatorilor nu s-a terminat încă. Noua partitură îşi aşteaptă un studiu de proporţii ample.

Prin ce anume reuşeşte baletul *Călin* să ne emoţioneze mai mult decît altele şi să nu ne amintească faptul că mijloacele unui spectacol muzical-coregrafic au un coeficient ridicat de convenţionalism ? Aş spune că prin unirea fericită a gestului cu sunetul, prin tratarea înainte de toate emoţională a temei propuse. Dar... ce temă ! Citind poemul lui Eminescu, nu poţi decît repeta afirmaţia devenită banală că acesta conţine şi muzica lui ; ne vine foarte uşor de aceea să-l credem pe Alfred Mendelsohn cînd scrie că el n-a făcut decît să transcrie pe note simfonia versurilor. Şi astfel, s-a

---

România liberă, 18 iunie 1957.

născut această simfonie dansantă, în care autorii — compozitor și coregrafă — au știut să uite, spre satisfacția noastră, că un spectacol de balet se împarte în „numere" izolate. Cu tot respectul pentru baletele clasice, trebuie să mărturisim că atunci cînd cuplul principal așteaptă, pe un preludiu al harfei, să se lanseze în „marele adagio", simțim că totuși o lume ne desparte de acest fel de a exterioriza sentimente vii și răscolitoare. Ei bine, lucrul, cu mici excepții, nu se întîmplă în *Călin* și talentul creatorilor este de a fi urmărit îndeaproape acțiunea, asigurînd desfășurării spectacolului o coeziune demnă de relevat.

Fuziunea expresivă între elementele artistice care au concurat la făurirea spectacolului *Călin* are momente remarcabile. Să ne amintim, de pildă, de clipa cînd Ileana, izgonită de Noapte-Voievod, părăsește castelul, plecînd departe, în furtună și singurătate. Fata pășește rar, apăsător, înfrîngîndu-și chinul ce-i macină sufletul, și orchestra marchează o figură melodico-ritmică obstinată, ce va reveni mai tîrziu, în halucinațiile bolnăvicioase ale părintelui lipsit de omenie. Simplu, dramatic și sfîșietor... În răstimpul cît Ileana străbate scena, inima spectatorului se strînge, abia îndrăznește să mai bată. E semn că artiștii au izbîndit.

Spuneam mai înainte că versurile lui Eminescu își dictează singure muzica, dar nu e mai puțin adevărat că „transcrierea" a fost făcută în cazul de față cu sensibilitate și inspirație.

Iată, de pildă, episodul dansului solistic al lui Călin, de la petrecerea oaspeților, din actul II. Unii cronicari au criticat aici aspectul pur coregrafic, acuzîndu-l de lipsă de bărbăție ; se poate (nu sînt de specialitate), deși, personal, am fost cucerit de evoluția suplă și elegantă a „zburătorului". Dar, doresc să subliniez momentul muzical : după fanfarele festive (a căror armonizare plină de savoare evită banalitatea), după dansurile încărcate de grotesc sau langoare ale oaspetelui îngîmfat și ale celui oriental, peisajul sonor se schimbă dintr-o dată. Timbrul pastoral al flautului, ritmica, de o legănare populară fermecătoare, creează un profil tot atît de pur și de poetic ca și adevărata înfățișare a flăcăului, venit fără daruri și zorzoane să cucerească inima fetei de împărat, doar prin noblețea sentimentului și curățenia cugetului. Astfel de momente ne arată grăitor că muzica lui Alfred Mendelsohn a depășit cu mult simpla ilustrație sonoră a mișcărilor de dans și închide în ea potențe emoționale de sine stătătoare. De altfel, audierea radiofonică, prealabilă premierei, a suitelor orchestrale extrase din muzica baletului, ne convinsese de acest fapt.

Țesătura *leit*-motivică conferă muzicii baletului unitate și forță de exprimare plastică, și chiar fără să consultăm micul „ghid" al

Scanned with OKEN Scanner

motivelor, expus de compozitor în programul tipărit, sîntem călăuziți în climatul diverselor episoade de firul conducător al acestor mici desene melodice, care conține, în esență, trăsătura personajului sau a situației dramatice. Învăluitor, de-o tristețe înrudită cu nostalgia, care în dezvoltarea simfonică atinge culmi de patetism, motivul Ilenei — de pildă —, înrudit cu acela al despărțirii, arată capacitatea sporită a compozitorului de a exprima mult în puține note. Am ales acest exemplu pentru că el ilustrează, în special, inspirația de factură lirică a lui Alfred Mendelsohn care în muzica la *Călin* este poate cea mai convingătoare și mai impresionantă. Din acest punct de vedere, îndeosebi tablourile secunde ale actelor I și II sînt acelea care vorbesc cel mai nemijlocit sensibilității noastre. În general, muzica aceasta a dragostei născînde și apoi împlinite, zugrăvită în culori blînde cu o orchestrație transparentă, în care viorile, flautul, harpa, glăsuiesc cu voci pătrunse de duioșie, are o expresivitate căreia și inimile cele mai „tari" trebuie să-i cedeze, fără să se fi recurs la nici un clișeu de dulcegărie lacrimogenă. Păstrăm totuși regretul că muzica nu are, către sfîrșitul baletului, un „crescendo" emoțional, corespunzător tensiunii acumulate în primele două acte.

Alfred Mendelsohn a avut o colaboratoare talentată și inteligentă în Tilde Urseanu, autoarea libretului coregrafic și regizoarea întregului spectacol. Calitatea principală a muncii ei artistice ni se pare a fi aceea de a fi insuflat mișcărilor dansatorilor o sinceritate, un „autentic" atît de greu de obținut. E poate mai anevoie ca oriunde să exprimi în dans viața adevărată, vibrația interioară, trecînd peste schema unor figuri coregrafice dintre care multe, poate, s-au demonetizat. Tilde Urseanu și interpreții gîndului ei au reușit aceasta cel mai bine în clipele de concentrare maximă, care conțin miezul poemului eminescian : scenele de dragoste, și cele de confruntare între Noapte-Voievod și Ileana. Mijloacele s-au păstrat mai tot timpul în cadrul dansului și nu au alunecat spre efectul mai lesnicios al mimei ; dar plasticitatea sobră a mișcărilor, urmărirea fină a nuanțelor sufletești au generat o poezie și un dramatism de factură superioară. S-a remarcat, și pe bună dreptate, că unele scene amintesc de *Romeo și Julieta*. Dar e și foarte firesc ; nu numai fiindcă Tilde Urseanu s-a aflat sub înrîurirea directă a lui Lavrovski, coregraful capodoperei lui Prokofiev, dar și pentru că nu se poate închipui ca un balet contemporan, care are ca temă dragostea, să nu țină seama de *Romeo și Julieta* ; e una din operele artistice majore ale unei epoci, care-și pune pecetea asupra ei. Și faptul că scenele din iatacul domniței deșteaptă în sufletul nostru rezonanțe familiare nu ne împiedică cu nimic să fim pătrunși de

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea lor emoționantă. Mai puțin am apreciat însă transpunerea în dans a unui Boris—Noapte-Voievod, care își prelungește remușcările dincolo de proporțiile firești, de-a lungul tabloului al doilea din actul III. Din prețuire pentru talentul autentic al coregrafei și regizoarei noastre și din dorința de a putea admira pe viitor creațiile ei din ce în ce mai desăvîrșite, vom observa, de asemenea, că tabloul final al baletului are prea multe... „buciume și stele" și prea puțină substanță. E veșnica problemă a finalurilor apoteotice, care-și mai așteaptă, încă, rezolvarea.

Călin a fost încă un prilej de bucurie în prezența mărturiei grăitoare a progresului continuu înregistrat de dansatorii noștri, și aceasta se referă atît la corpul de balet cît și la soliști. Irinel Liciu — lirică și aeriană — și Valentina Massini — cu o nuanță mai dramatică și elocventă — au conturat cu măiestrie chipul central al Ilenei, fata de împărat, iar deosebirile de temperament ale interpretelor nu au făcut astfel decît să sporească atractivitatea dublei vizionări. Dintre cei doi Noapte-Voievod, nu l-am putut vedea decît pe Nicolae Bazaca, dansator și actor inteligent și sugestiv, care dă mult conținut rolului și prin prezența sa dramatică intensă. Dintre ceilalți interpreți, aș dori să-l relev în special pe Florin Gavrilescu, un Soare-Răsare deosebit de atrăgător și integrat personajului.

Egizzio Massini, și alături de el Sergiu Comissiona, asigură cu autoritate conducerea muzicală a spectacolului. Costumele, semnate Paula Brîncoveanu și Ofelia Tutoveanu, au meritul unei frumuseți sobre, iar decorurile lui Kiriakoff-Suruceanu tind spre o simplificare, pe care nu putem decît să o salutăm, ea fiind de natură să îndrepte atenția publicului spre adevărata esență artistică a spectacolului.

Scanned with OKEN Scanner

SINFONIETTA
de Ion Dumitrescu

Principala luptă pe care o are de dat un compozitor în procesul afirmării sale creatoare este aceea a cristalizării unui stil propriu, cu trăsături distinctive limpede conturate. Există muzicieni foarte savanți, care și-au însușit experiența tuturor maeștrilor proeminenți ai trecutului și prezentului, dar în ale căror lucrări afli prea des ecouri de o rezonanță ce îți era dinainte familiară. Pe alții însă, îi poți recunoaște fără greș în muzica lor ; Ion Dumitrescu face parte dintre aceștia. În marea familie a compozitorilor ce își îndreaptă eforturile spre afirmarea tot mai deplină a școlii muzicale naționale românești, ancorați cu toții pe același fond comun al vieții și tradiției artistice populare, el a reușit să-și găsească drumul personal, pe care merge cu nedezmințită siguranță. *Sinfonietta* este o nouă dovadă în acest sens.

Ion Dumitrescu nu tinde spre o stilizare ultra-rafinată a folclorului românesc, nici spre o alterare a acestuia cu elemente străine structurii lui intime. Între compozitor și om există o perfectă concordanță ; de aceea muzica lui este suculentă, de o expresie directă, vioaie și spontană, și ea merge drept la ținta propusă, ocolind „alambicările" inutile. Dacă prin *Cvartetul de coarde* Ion Dumitrescu realizase, în muzica noastră de cameră, un foarte original stil orchestral, cu sonorități bogate, cu atît mai mult muzica lui simfonică va avea acest caracter de amploare.

Faptul că lucrarea a fost îndelung elaborată și că mișcările ei sînt despărțite, prin data de compunere, de un interval de timp apreciabil, nu este sesizabil la audiere, care lasă o impresie unitară, de comunicativitate nemijlocită. Este hazardat să-ți exprimi,

---

România liberă, 27 octombrie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

numai după o primă audiţie, preferinţa pentru una sau alta din mişcările *Sinfoniettei.* Amintirea pare însă a reţine îndeosebi lirismul persistent al temei secunde din prima parte şi umorul molipsitor al *scherzo*-ului, unde verva compozitorului se materializează în acea varietate şi ingeniozitate ritmică ce îi este proprie.

Cu aceeaşi conştiinciozitate cu care prezintă lucrările clasice ca şi primele audiţii, maestrul George Georgescu a dat *Sinfoniettei,* în fruntea orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", o interpretare egal de autoritară şi însufleţită.

Scanned with OKEN Scanner

SEARĂ DE MUZICĂ DE CAMERĂ
cu Mihail Andricu

Concertele bune de muzică de cameră constituie un eveniment. Miercuri și vineri sînt zilele cînd Filarmonica programează săptămînal, la Dalles, sau — mai rar — la Ateneu, diferite lucrări instrumentale și vocale, împerecheate uneori după criterii nu tocmai fericite. Cele mai interesante se dovedesc, de obicei, recitalurile soliștilor, în care unitatea programului este, cel puțin, garantată de gustul și înclinațiile respectivului interpret. Ansamblurile instrumentale, propagatoarele veritabilei muzici de cameră, apar însă mai rar.

Cu atît mai mult ne-am bucurat cînd pe afișele Capitalei a apărut, anunțat pentru seara de 15 noiembrie, un concert atît de substanțial și interesant ca cel oferit de cvartetul Radio însoțit — la pian — de maestrul Mihail Andricu. Din păcate, în aceeași seară a fost programat paralel, la Ateneu, un concert simfonic al Orchestrei Cinematografiei — și astfel publicul muzical s-a împărțit. Îmi pare rău, desigur, că n-am putut asculta concertul Cinematografiei, dar pot să comunic celor ce au lăsat neocupate locurile lor din sala Dalles că au pierdut mult ; adică o seară de muzică adevărată de cea mai nobilă esență. Și aici „nobila esență" nu vrea să fie o expresie de aristocratism estetizant. Muzica ce s-a cîntat nu avea nimic abstract sau prețios, era pur și simplu muzică bună ; mesajul ei, comunicat discret, nu cu surle și trîmbițe, ci cu mijloace mai intime, este tot atît de vibrant, poate mai, ca al atîtor lucrări simfonice care-ți iau ochii cu culorile lor sonore strălucitoare. Păcat că marea majoritate a publicului nu face eforturi mai mari ca să-și apropie muzica de cameră, pentru că lasă

România liberă, 24 noiembrie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

să treacă, nedescoperite, adevărate comori de artă care îmbogățesc orizontul spiritual și fecundează deopotrivă și gîndirea.

Mihail Andricu a apărut în acest concert în dubla calitate de compozitor și interpret. Este, fără îndoială, una din personalitățile cele mai complexe ale vieții noastre muzicale. Rolul lui creator în fundamentarea stilului românesc simfonic și de cameră este de mult stabilit ; dar, pe lîngă aceasta, este demnă de subliniat cultura sa artistică vastă și mereu înnoită, împărtășită cu entuziasm discipolilor din generația de tineri compozitori, cărora le oferă o privire multilaterală de ansamblu asupra fenomenului muzical.

Ca pianist, departe de orice orgoliu de vedetă, și acționînd doar ca factor de cultură, Andricu participă la ansambluri de cameră sau susține acompaniamentul unor recitaluri de lieduri. Interpretările lui, ca și ale altor compozitori-pianiști de astăzi, au întotdeauna un element obiectiv, care lasă muzica să vorbească de la sine, luminînd-o cu competență și fără capricii. De data aceasta, participarea interioară a fost mai mare, generînd o emoție ce s-a comunicat cu multă eficiență publicului. Pe lîngă autoritatea muzicianului, am admirat precizia și transparența fluidă a sonorităților pianistului, finețea stilului „de cameră", în înțelesul cel mai bun al cuvîntului. Pe de altă parte, cvartetul Radio e în continuu progres și se află astăzi între foarte puținele formații de acest gen ale căror manifestări prezintă garanția unei seriozități artistice nedezmințite. Aproape de la concert la concert se poate urmări creșterea omogenității execuției, realizarea acelui „ton de ansamblu", care pentru orice ascultător avizat distinge imediat adevăratele formații de cvartet de cele ce doar își arogă acest titlu.

Am ascultat mai întîi, în primă audiție, *Cvintetul cu pian, în sol minor, opus 80* de Mihail Andricu, lucrare datînd de anul trecut. Ea vădește o dată mai mult acel simț al echilibrului și proporțiilor care caracterizează creația compozitorului și în același timp dovedește că, păstrîndu-și consecvența stilistică, el merge în pas cu vremea. Doar ascultătorului superficial nu îi apare evidentă evoluția lui Andricu ; în fapt, ultimele lucrări sînt net individualizate, aducînd fiecare elemente noi în conturarea profilului creator al compozitorului. Dintre mișcările *Cvintetului*, doar finalul mi s-a părut parcă dinainte familiar ; în prima parte, în schimb, am aflat o tensiune armonică pronunțată, iar *scherzo*-ul, abundînd în accente capricioase, are o savoare ritmică specială. Cît despre partea a doua — *Poco adagio* — este dintre cele mai frumoase pagini lirice ale lui Andricu, de o scriitură cvartetistică polifonică, în care expresivitatea și sobrietatea se întîlnesc în chip fericit. Intervenția economică a pianului în concluzia ei e de un efect deosebit.

Scanned with OKEN Scanner

Unii compozitori contemporani, chiar dintre cei mari, caută mereu, trecînd cu rapiditate de la un stil la altul. Alții, scrutîndu-și propriul limbaj, merg către adîncirea lui și se apropie astfel din ce în ce mai mult de esență. Andricu face parte dintre aceștia din urmă ; el are o sensibilitate artistică receptivă și sîntem siguri că mergînd pe drumul lui va continua să ne dea lucrări pline de interes. Îl așteptăm cu *Simfonia a VI-a.*

Restul programului a fost dedicat muzicii franceze, prin două din lucrările cele mai reprezentative — *Cvintetul nr. 1, în re minor* de Gabriel Fauré și cel în *fa minor* de César Franck. Două lumi foarte diferite : lucrarea lui Franck, binecunoscută, de un patetism extrem, încordat, întruchipare, pe plan arhitectonic muzical, a principiului ciclic din care urmașii spirituali ai lui *Pater seraphicus* vor face o dogmă exclusivistă. Dar aci, puterea expresivă e covîrșitoare și unele accente poate prea retorice sînt compensate de fluxul general, plin de autentică și elevată sinceritate, al muzicii.

Cvintetul de Fauré în schimb — pînă acum necîntat la noi — nu are nimic ostentativ, exterior. Această artă rafinată și totuși directă, mai pudică și reținută, ajunge la intensitatea emoțională pe căi poate mai apropiate de sensibilitatea omului de astăzi. Cîtă cantabilitate și, în același timp cîtă eleganță și măsură ! Tema finalului, de o simplitate aproape rustică, e mai puțin obișnuită pentru Fauré și poate părea, la prima audiere, ruptă de stilul general al lucrării. Dar impresia de ansamblu e aceeași : o lucrare de mare maestru. Muzica lui ne este prea puțin familiară. Ca de altfel toată muzica de cameră. De aceea, cît mai multe concerte de acest fel, dar și la același nivel !

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ LUCRĂRI ROMÂNEȘTI PREZENTATE DE OPERA DIN TIMIȘOARA

Cu tot mai mult devotament și sîrguință, colectivele muzicale și coregrafice ale teatrelor noastre de operă se dedică popularizării creației românești, pe care manifestările Lunii culturii ne-o înfățișează în tot ce are ea mai reprezentativ. Dacă pînă nu de mult montarea unei opere sau a unui balet produse de un compozitor al nostru era un eveniment rar, în prezent avem bucuria de a asista chiar la spectacole paralele ale aceleiași lucrări, putîndu-se stabili comparații și trage concluzii folositoare de ordin interpretativ (de pildă, baletul *Călin*, prezentat de Teatrul de Operă și Balet și Opera Maghiară din Cluj, opereta *Lăsați-mă să cînt*, interpretată de artiștii bucureșteni și ieșeni etc.).

Recunoscînd că nici un gen nu ridică, poate, compozitorului probleme atît de complexe ca cel scenico-muzical, trebuie totuși să subliniem că în condițiile actuale, cînd s-au consolidat, pe toate fronturile creației, temeiurile școlii românești, sarcina celui ce se dedică unei lucrări în acest domeniu este mult ușurată față de trecut, cînd, în vălmășagul multor curente contradictorii, orientarea era mult mai anevoioasă. Cu atît mai mult se cuvine să privim spre acest trecut, relevînd meritul acelor compozitori care s-au îndreptat cu hotărîre spre o tematică întemeiată pe realitățile noastre, redînd-o într-un limbaj apropiat de intonațiile graiului muzical românesc.

Din acest punct de vedere, spectacolul cu opera *Marin Pescarul* de Marțian Negrea și baletul *Priculiciul* de Zeno Vancea, pe care Opera din Timișoara ni-l oferă la sărbătorirea a 10 ani de la înființarea ei, este cît se poate de bine venit. Compuse cam în aceeași

---

România liberă, 25 decembrie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

perioadă (1932—1934), cele două lucrări, în fapt profund diferențiate ca substanță artistică, au ca punct de legătură orientarea comună de care vorbeam mai sus.

În ce privește opera lui Marțian Negrea, aceasta se referă în primul rînd la tematică. Alegîndu-și ca izvor al inspirației muzicale nuvela *Păcat boieresc* a lui Mihail Sadoveanu, compozitorul a tins să dezvăluie, prin episodul — regăsit ca un *leit*-motiv în multe literaturi — al seducerii fetei sărmane de către tînărul boier, aspectul unui antagonism social violent. Faptul reiese din poziția muzicianului — care și-a asumat și sarcina de libretist — față de opera literară și stilul lui Sadoveanu. El a îngroșat voit trăsăturile dramatice și le-a voalat pe cele lirico-pastorale, tocmai pentru a nu da întregii acțiuni o amprentă idilică, de fapt divers, și spre a extrage concluzii generalizatoare. În felul acesta, Marin-Pescarul, om necăjit și aspru, cu spinarea încovoiată și căutătura piezișă, apare nu numai ca cel căruia i s-a necinstit familia, ci ca un exponent al asupriților și al urei lor de moarte împotriva boierilor. De la început el ne este prezentat ca un om în sufletul căruia amarul acumulat de o viață întreagă de umilințe a întunecat scînteia încrederii și a nădejdii. Drama de pe scenă include deci în ea una anterioară, ale cărei ecouri sînt tot timpul prezente, și astfel, tensiunea pornește de la un grad ridicat și poate atinge paroxismul în intervalul a numai două acte.

Desigur că lipsa unui libretist îndemînatic — lipsă care din păcate mai dăinuie în bună parte și azi în creația noastră de operă — se simte, nu atît în caracterizarea personajelor, care sînt limpede definite psihologicește, ci în dialog, care suferă de unele stîngăcii. Ele nu trebuie însă să ne facă să neglijăm miezul dramatic, care este puternic și ne emoționează.

În ce privește limbajul muzical, opera *Marin Pescarul* marchează desigur o anumită etapă în cristalizarea stilului matur al lui Marțian Negrea. Căutările pentru găsirea unui drum adevărat se materializează aici în coexistența multor elemente de esență diferită. Cele mai izbutite și personale ca expresivitate și colorit autentic sînt fără îndoială părțile corale, în care măiestria scriiturii se aliază în chip fericit prezenței intonațiilor românești. Pe de altă parte, orchestra, care după modelul wagnerian este comentatoarea acțiunii scenice și de multe ori chiar exponenta principală a gîndirii compozitorului, vorbește cu un glas puternic și evocator, impresionîndu-ne prin coloritul și bogăția ei, dovedind asimilarea multor tradiții simfonice strălucite. În partea vocală solistică însă — avînd meritul unei continuități neîntrerupte de expansiuni lirice deplasate în acest cadru —, influențele multiple, între care verismul stă la

Scanned with OKEN Scanner

loc de frunte, nu au apărut supuse în suficientă măsură unei viziuni personale sintetice, și de aceea eclectismul a întunecat adesea emoția adevărată. Astfel, personajele par oarecum izolate de masa țărănească — corul —, vorbind o limbă diferită. Desigur că astăzi, Marțian Negrea ar scrie altfel, bazat pe integritatea stilistică cucerită de-a lungul unei rodnice cariere.

În ce privește interpretarea, trebuie să subliniem în primul rînd muzicalitatea și calitățile vocale ale sopranei Gabi Ganea, în rolul Chivei. Mari merite are, de asemenea, tînărul cîntăreț Vasile Holda, care a susținut în bune condițiuni rolul titular. Toți soliștii au suferit însă, mai mult sau mai puțin, de pe urma unei dicțiuni neclare, care silea adesea pe spectator să ghicească textul. Se pare, de asemenea, că regizorul Constantin Georgescu, pe care l-am aplaudat încă cu mult timp în urmă pentru verva dovedită în înscenarea operelor bufe mozartiene, a fost mai puțin la largul său în dramă, mergînd spre un naturalism violent și împrumutînd eroilor atitudini exagerate, neverosimile. De multe lipsuri am fost compensați însă prin excelenta sonoritate a orchestrei Operei din Timișoara, care sub conducerea lui Mircea Popa și apoi a lui Ladislau Roth (în *Priculiciul*) s-a dovedit un organism muzical de înaltă calitate, redîndu-ne încrederea în acustica sălii Teatrului de Operă și Balet.

Odată cu baletul lui Zeno Vancea, a cărui realizare scenică sub multiplul aspect al coregrafiei, regiei și decorului se datorește lui Trixi Checais, am intrat într-o lume cu totul diferită. Ea este populată de vrăjitoare, urși mari și mici, vietăți năstrușnice (chiar titlul ne-o indică) dar, în același timp, ne este mai familiară decît cea a poveștilor fantastice, pentru că Frumoasa nu e amenințată de un căpcăun ci de un... primar. Făt-Frumosul apare sub înfățișarea unui foarte simpatic păstorel, iar eroul care sfărîmă capetele hidrei nu e altul decît un pădurar isteț. Dintr-odată, o foarte concretă împletire de basm și realitate, care dă întregului balet un relief viu și îl eliberează de prăfuiala de care suferă chiar multe din lucrările clasice ale genului.

Situîndu-se, de fapt, în cadrul satului bănățean, pe care-l cunoaște foarte bine, și întemeindu-și întreaga urzeală a libretului pe o veche credință populară din părțile locului, Zeno Vancea a dat lucrării o atrăgătoare culoare locală. Muzica se păstrează pe aceeași linie, și din acest punct de vedere, al unității stilistice călăuzită de idealul unui balet național întemeiat pe surse folclorice autentice, compozitorul vădește o poziție limpede exprimată, și cu atît mai meritorie cu cît ea e datată 1932. Partitura se menține ca una din cele mai caracteristice ale creației lui Zeno Vancea; seva îi este dată de bogăția ritmică a jocurilor bănățene și arde-

Scanned with OKEN Scanner

lenești. Totuși — și acest merit al lui Zeno Vancea se cuvine relevat cu deosebire — el nu a mers pe panta unui folclorism facil, ci a ales drumul unei elaborări personale, în care se simte amprenta unui compozitor al veacului XX. Armonia evită platitudinea și e agrementată de un pigment viu, iar țesătura orchestrală dovedește urmărirea unei tehnici contrapunctice avansate. Însuși felul de percepere a ritmicii populare este caracteristic și poate fi ușor recunoscut, chiar dacă uneori repetarea aceloraşi formule poate genera senzația de monotonie. Privită în totalitatea ei, partitura baletului suferă întrucîtva de pe urma unei excesive predominanțe a elementului ritmic și ne face să regretăm că filonul liric al inspirației compozitorului — de altfel atît de convingător prezent în unele pagini, cum ar fi emoționantul dans prin care „Frumoasa satului" imploră mila primarului — nu a fost exploatat mai în adîncime. Nu mai puțin, muzica are meritul de a înlesni întruchiparea în dans și mimică a acțiunii și, în același timp, își păstrează și propriul ei interes.

Mare maestru al dansului grotesc, Trixi Checais a realizat o valoroasă creație coregrafică îndeosebi în scenele în care pe primul plan se află personaje ca Primarul (fie și în postura sa de priculici), Vrăjitoarea, Ursul, și, în genere a condus mișcarea scenică cu un suculent simț al umorului. Grupurile au avut viață și expresie și nu au evoluat pe liniile șablonului, ci pe acelea ale unei bogate fantezii bazată pe stilizarea surselor folclorice. Mai puțin reușit și mai artificial înglobat în ansamblu s-a dovedit elementul de dans clasic, prezent în episoadele lirice, unde linia a fost întrucîtva încărcată de ornamente coregrafice supraadăugate. Contrastul dintre personajele pozitive și negative a apărut în acest fel puternic subliniat, dar cu unele concesii în ce privește unitatea stilistică.

Decorul, aerian, economic și totuși sugestiv, ni s-a părut excelent.

Despre corpul de balet al Operei din Timișoara, format mai ales din elemente tinere, nu avem decît cuvinte bune. Vasile Fonta, Iudith Gobetz și ceilalți interpreți ai rolurilor principale au fost secondați de un ansamblu admirabil ca disciplină și, în același timp, ca suplețe și libertate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL TINERILOR COMPOZITORI

Poate că de puține ori zicala populară „*Mai bine mai tîrziu decît niciodată*“ și-a dovedit mai convingător valabilitatea decît în cazul concertului simfonic alcătuit din lucrări ale tinerilor compozitori, care, amînat în două rînduri, n-a făcut decît să deștepte interesul sporit al publicului muzical. De altfel, impresia generală lăsată de această manifestare organizată de Uniunea compozitorilor și Orchestra Cinematografiei — fără îndoială una din cele mai interesante prilejuite de *Luna culturii* — a fost aceea a acumulării unor bogate resurse de talent și energie creatoare, care au așteptat momentul prielnic pentru a-și face intrarea în viața muzicală a țării. Capoianu, Bentoiu, Stroe, Olah — iată nume prea puțin cunoscute pînă acum, dar care, începînd de duminica trecută, vor însemna ceva pe frontul creației noastre componistice. Și lista nu se oprește aici ; ea ar mai putea fi îmbogățită cu multe alte nume. Fără a pretinde că fiecare tînăr compozitor reprezintă un talent ieșit din comun și înzestrat cu o maturitate artistică desăvîrșită, trebuie să subliniem că foarte mulți creatori de muzică din această nouă generație se disting printr-o probitate profesională exemplară, o dorință de a-și lărgi orizontul cu tot ceea ce arta zilelor noastre le poate oferi mai valoros și, în consecință, prin dobîndirea unei măiestrii timpurii, poate surprinzătoare pentru toți acei ce nu le-au urmărit de aproape dezvoltarea, bazată pe o muncă stăruitoare și entuziastă. Tinerii sînt îndrăzneți și au totdeauna ca trăsătură comună dorința de a cerceta făgașuri noi, nebătătorite. De aceea, nu puțini au fost cei îngrijorați de evoluția acestor compozitori, care, aflați în plină formare a personalității, pot fi tentați de curen-

---

România liberă, 3 ianuarie 1958.

tele multiple ale artei actuale și astfel să se depărteze de principiile școlii românești de compoziție, devenind palide modele ale unui sau altui maestru contemporan.

Concertul la care ne referim a avut, cred, darul să risipească multe din aceste îngrijorări ; lucrările ascultate, departe de a-și renega apartenența la înflorirea generală a artei noastre muzicale, nu fac decît să contribuie la îmbogățirea ei, dezvăluind poate resurse proaspete de sensibilitate și consacrînd noi mijloace de expresie puse în serviciul aceluiași scop. Desigur, s-a putut constata că acești tineri, educați de maeștrii muzicii noastre, cunosc totodată în adîncime muzica lui Bartók, Hindemith, ultimele lucrări ale lui Enescu; dar acesta este un lucru foarte firesc pentru cei din generația lor. Important este însă că fiecare își spune cuvîntul într-un chip personal, cu sinceritate, și că găsește un veșmînt sonor adecvat pentru ce are de spus. Muzica aceasta izvorăște din convingeri profunde, și, departe de a fi o pastișă supusă a diferitelor stiluri contemporane, vădește o individualizare artistică pronunțată. Reuniți prin preocuparea comună de a-și găsi un drum valabil, de a da glas limpede propriului mesagiu, cei patru compozitori care, în concertul orchestrei Cinematografiei, au reprezentat frămîntările creatoare ale tinerei generații s-au dovedit, în fond, profund deosebiți unul de celălalt prin sfera emoțională îmbrățișată în creația lor, și chiar prin limbajul folosit. Și această diferențiere ne-a bucurat, pentru că numai ea este susceptibilă să genereze adevărate valori noi.

Dumitru Capoianu, de pildă, a pornit în *Divertismentul pentru orchestră de coarde și două clarinete* de la materialul melodic al unor vechi colinde bănățene și ardelenești. În prelucrarea lor însă, el nu a urmărit atît să sublinieze parfumul arhaic, și — chiar cu riscul să nemulțumească pe unii puriști ai folclorului — a scris o muzică modernă, sclipind de spirit și vioiciune, care dovedește mînuirea sigură a unei palete orchestrale colorate. Exploatînd caracterul modal al temelor, el a găsit un limbaj armonic plin de savoare, în care nu aflăm însă stridențe, produse ale unei psihologii de „copil teribil". De altfel, „teribilismul" nu este propriu nici unuia din cei patru compozitori. În muzica lor sînt multe sonorități noi și numeroase pagini care își cer — pentru o pătrundere mai deplină — reaudierea. Dar nu vom găsi niciodată efecte ieftine, și fiecare notă își va avea întotdeauna propria ei justificare interioară ; și asta este prima condiție a oricărei creații de calitate. În special partea a treia, *Adagio*, cu obsedantul ostinato armonico-ritmic creator al unei atmosfere nostalgice, arată prețioasele valențe

Scanned with OKEN Scanner

poetice ale talentului compozitorului, pe care le dorim dezvoltate cît mai bogat în viitoarele lui lucrări.

Pascal Bentoiu, reprezentat în program printr-un concert pentru pian și orchestră, este un temperament diferit, mai înclinat spre moderație ; muzica sa lasă să se întrevadă o sensibilitate plină de puritate și nu urmărește să se impună prin noutatea accentelor. Ea place însă prin autoritatea liniștită cu care autorul mînuiește materia sonoră, și rodnica folosire a exemplului clasic (ne referim atît la literatura universală cît și la cea a maeștrilor noștri mai vîrstnici) ; desigur că un analist pedant ar putea discerne chiar ici-colo rezonanțe aprioric familiare. Important este însă faptul că Bentoiu a îmbogățit literatura noastră concertistică, încă atît de săracă, cu o lucrare în care echilibrul fond-formă se menține permanent la un nivel artistic superior. Partea a doua este fără îndoială cea mai bogată în emoție lirică, dar tema refrenului din *rondo*-ul final s-a dovedit cea mai pregnant individualizată din întregul concert, cu ritmica ei încăpățînată și desenul melodic închegat în jurul unui ambitus restrîns. În schimb, cupletul central, deși cu rezonanțe atrăgătoare de joc ardelenesc, a apărut, aici, mai puțin organic integrat întregului. Entuziasmul și participarea plină de căldură interioară a solistului — pianistul Gheorghe Halmoș — la interpretarea concertului, au prezentat lucrarea în cea mai bună lumină și au constituit parcă o invitație și o recomandare pentru alți instrumentiști ai noștri să o includă în repertoriul lor.

La vîrsta de 25 de ani, compozitorul Aurel Stroe manifestă o impunătoare maturitate de gîndire muzicală. Concertul său pentru orchestră de coarde — produs al unei estetici neoclasice derivate din cea a vechiului *concerto grosso* este o lucrare serioasă, cu rezonanțe grave. Forma este stăpînită cu o mînă sigură, expunerea ideilor muzicale și sudura lor fiind realizată la un grad de finisaj ce atestă nu numai talent dar și o cultură și o subtilitate care se dobîndesc de obicei de-a lungul unei cariere îndelungate. Înlăuntrul muzicii se ghicește o permanentă frămîntare, o tensiune care e capabilă să dea impuls unor mari realizări. Totuși, e vădit faptul că lucrarea reprezintă o etapă a unui drum, care nu începe, dar nici nu sfîrșește la ea. Se simte încă efortul elaborării, emoția nu străbate totdeauna cu destulă naturalețe din desișul țesăturii contrapunctice. De asemenea, se poate observa o oarecare lipsă de unitate stilistică a *rondo*-ului final față de mișcările precedente, elementele de rezonanță mai precis românească de aici părînd a nu-și avea o suficientă justificare în desfășurarea anterioară. Acest prim contact cu muzica tînărului compozitor ne face să dorim și

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterea celorlalte lucrări mai importante ale sale — *Simfonia*, *Sonata pentru pian* — care ne vor da, desigur, o imagine întregită a profilului său creator.

La sfîrșitul concertului ne aștepta ceea ce putem numi o adevărată revelație : *Cantata pentru cor de femei, flaute, coarde, baterie și xilofon* de Tiberiu Olah. Celui ce nu cunoaște lucrarea, o asemenea alcătuire a ansamblului muzical i se poate părea ciudată. Iar citind indicațiile din program, el va afla că cele trei subdiviziuni ce o alcătuiesc poartă titluri ce sună foarte ciudat pentru un neprofesionist : *Variațiuni pe o temă cromatică, Variațiuni pe patru sunete, Duble variațiuni pe o temă ritmică și diatonică.* Toate acestea, pe hîrtie, pot părea expresia etalării de cunoștințe a unui „tip care se pricepe în muzică modernă". Dar, de la primele sunete ale muzicii auzite, uităm toate detaliile savante ale programului și sîntem cuprinși de fiorul puternic al unei emoții sfîșietoare ce nu ne părăsește pînă la sfîrșitul *Cantatei ;* căci melodia, îngînată în *pianissimo* de soprane, pare să vină direct din adîncul „inimii ce se înfioară". Atmosfera întregii lucrări este tristă, cu accente de un tragism sumbru, pe care nu le risipește ușoara înseninare a finalului. Textul îl constituie vechi versuri populare ciangăiești, de o puritate mișcătoare, care vorbesc despre despărțirea tînărului recrut de iubita lui. Muzica nu variază mult pe parcurs ca climat emotiv, dar, în schimb, scrutează adîncimile sentimentului, se cufundă în profunzimile rareori cercetate ale sufletului omenesc. Remarcabil este faptul că, folosind mijloace extrem de evoluate — derivate din gîndirea bartokiană, dar fără a fi subjugate acesteia —, Olah păstrează în fapt întreaga simplitate populară a expresiei. Țesătura polifonică corală este de o mare valoare poetică în desenul ei plin de suavitate, iar percuția este folosită cu o perfectă logică, ca o originală „punctuație" a textului, creatoare de culori și atmosferă și, în momentele de culminație tragică, cu un rol tematic limpede conturat.

Pe scurt : o lucrare în care stilul compozitorului a ajuns la o deplină închegare, și în care măiestria muzicianului contemporan își dă mîna cu bogăția de simțire a cîntărețului marilor sentimente umane.

Concertul tinerilor compozitori a fost una din sărbătorile emoționante ale muzicii noastre noi (...).

Scanned with OKEN Scanner

O INTERESANTĂ PRIMĂ AUDIȚIE

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și dirijorul ei permanent Iosif Conta își continuă cu o consecvență demnă de relevat acțiunea de prezentare a primelor audiții românești. După *Simfonia* de Tiberiu Olah, ni s-a înfățișat, în concertul de săptămîna aceasta, o nouă lucrare a compozitorului Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră de cameră*. Acest gen al muzicii simfonice este bogat reprezentat în creația contemporană și mulți dintre compozitorii noștri mai vîrstnici și mai tineri l-au abordat cu succes. Totuși, lucrarea la care ne referim nu este pur și simplu „încă un concert pentru orchestră"; chiar de la această primă audiție, se poate afirma că ea și-a dobîndit un loc aparte în peisajul muzicii noastre noi și — în orice caz — în creația lui Zeno Vancea.

Din punct de vedere al conținutului, *Concertul pentru orchestră* abordează sfere mai puțin cercetate în trecut de către compozitor. Atît tensiunea emoțională sporită, cît și exprimarea puternică a dinamismului vieții contemporane (în părțile extreme ale lucrării și mai cu seamă în final — *Fuga*) arată faptul îmbucurător că Zeno Vancea s-a menținut în pas cu vremea și că știe să oglindească, cu receptivitate, aspecte esențiale ale *noului*. Se dovedește astfel, o dată mai mult, că atitudinea inovatoare în artă nu este o problemă a generațiilor, ci a poziției artistului, vîrstnic sau tînăr, față de ceea ce se petrece în jurul său, față de chemarea vibrantă a actualității.

În ce privește mijloacele de expresie, se cuvine arătat că Zeno Vancea se menține cu consecvență pe linia artei polifonice, a meșteșugitei îmbinări a vocilor instrumentale, din a căror suprapunere

---

România liberă, 12 mai 1962.

se naște impresia de ansamblu creată de muzica sa. Atenția ascultătorului este solicitată concomitent de desfășurarea mai multor fire muzicale, de altfel ca și în cele mai multe lucrări de Enescu, care se definea el însuși ca un polifonist. Este o muzică complexă, care ni se revelă cu limpezime atunci cînd stăruim mai îndelung asupra ei, dar care răsplătește efortul de concentrare pretins din partea ascultătorului prin dezvăluirea unei deosebite bogății muzicale.

În *Concertul* său, Zeno Vancea a folosit vechile forme contrapunctice, *Ricercar*, *Passacaglia* și *Fuga*, cărora, asemenea multor creatori contemporani, le insuflă o viață nouă. Cea mai pregnantă și mai concisă dintre mișcările concertului este ultima, care prin dinamismul ei ritmic și desfășurarea foarte strînsă este menită în cea mai mare măsură, la un prim contact cu lucrarea, să captiveze și să mobilizeze publicul. În general însă, între toate părțile lucrării există, din punct de vedere al substanței muzicale, o strînsă legătură și în această unitate stilistică superioară rezidă unul din meritele de bază ale muzicii. Chiar dacă, în mod firesc, Zeno Vancea a absorbit, în creația sa, diferite izvoare ale muzicii naționale și universale din trecut și de astăzi, asimilarea s-a făcut organic, produsul purtînd, cu limpezime, însemnele originalității creatoare a compozitorului. Această originalitate am simțit-o, de pildă, în *Passacaglia*, unde regăsim filonul liric atît de propriu personalității muzicale a lui Zeno Vancea, întruchipat într-o melodică de remarcabilă noblețe. Această pagină poate genera, uneori, o oarecare impresie de monotonie ; unele amănunte de scriere instrumentală și economie a proporțiilor ar mai putea fi revizuite de autor la redactarea definitivă a lucrării ; sînt însă, repetăm, momente cu adevărat emoționante, cum ar fi secțiunea finală a mișcării, începînd de la *solo*-ul de violă.

Țesătura transparentă a muzicii și stilul „de cameră“ al scriiturii instrumentale, cu o permanentă participare, sensibil egală în importanță, a tuturor partidelor orchestrei, pretinde eforturi deosebite de asimilare din pârtea dirijorului și a ansamblului. La o primă prezentare a lucrării, cu numărul de repetiții obișnuit, interpretarea lui Iosif Conta și a Orchestrei Radioteleviziunii s-a dovedit mai mult decît meritorie. Bineînțeles că, în vederea unei înregistrări speciale, execuția ar mai trebui finisată pentru a se obține o claritate și un echilibru sonor sporite. Nu mai puțin, sprijinul dat creațiilor românești noi, adesea deosebit de dificile ca execuție, se cuvine apreciat la justa lui valoare.

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ IZBUTITE LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE ROMÂNEȘTI

În articolul de față, ne vom opri asupra unei lucrări a compozitorului Anatol Vieru, datînd din urmă cu cinci ani, a cărei secundă audiție, ocazionată recent de un frumos concert al formațiilor Radioteleviziunii, ne-a revelat semnificația ei deosebită în ansamblul muzicii noastre vocal-simfonice.

Oratoriul *Miorița* pornește de la tălmăcirea conținutului poetic al cunoscutei balade populare, folosind fragmente din diferitele ei variante — multe din ele cu o notă de prospețime și noutate față de versiunea Alecsandri — care se încheagă într-un autentic „libret", cu valențe dramatice multilateral și adînc valorificate de către compozitor. Ar părea, poate, inutil, să reafirmăm, aici, splendoarea unui asemenea text poetic ; în sala de concert, însă, credem că fiecare ascultător a descoperit din nou, cu nespusă emoție, valoarea genialei creații populare care înfruntă veacurile cu rezistența caracteristică doar adevăratelor capodopere. Cîntată și pînă acum de compozitori, *Miorița* le va mai oferi desigur și de aci înainte un cîmp larg de inspirație, fiecare avînd posibilitatea să tălmăcească versurile conform propriei sensibilități.

Vieru a mers spre miezul dramei, ocupîndu-se nu atît de evocarea liric-descriptivă a cadrului ei pastoral cît de rezonanțele ei sufletești, psihologice. Măreția naturii apare reflectată prin zbuciumul omenesc ; peisajul nu e însorit și idilic, ci înfiorat de cele ce se petrec în mijlocul lui. Tensiunea se acumulează în gradații măiestrit realizate, ducînd în mod logic către culminația întregii lucrări, tabloul morții ciobanului, în care vocea omenească tace, lăsînd orchestrei rolul de a descrie fapta grozavă a ucigașilor. În

---

România liberă, 23 martie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea cadru, atitudinea celui amenințat, în fața morții, capătă o măreție neobișnuită și aria tenorului, ce exprimă sentimentele ciobanului, are o putere sufletească de cuprindere ce depășește cu mult resemnarea, pasivitatea. Înfrățirea cu natura generează aci sentimentul unei puteri și unei permanențe în timp foarte apropiate de eroismul contemporan, iar înrudirea directă a unor procedee muzicale cu oratoriul clasic (de pildă vocalizele de bravură amintind de Händel) întăresc senzația de solemnitate, dîrzenie, curaj.

Ce am apreciat în chip deosebit la Vieru este transfigurarea, de înaltă calitate, a substanței folclorice, care subliniind permanent înfrățirea compozitorului cu sursa populară îl arată, totodată, ca pe o personalitate precis conturată, supunînd autenticitatea izvorului, exprimării propriului mesaj artistic. Tradițiile corale clasice ale muzicii românești sînt foarte prezente — vezi *Preludiul* — dar potențate de o vigoare nouă, apropiată sensibilității noastre. De asemenea, aluziile descriptive ale textului sînt respectate și în acompaniamentul orchestral, de pildă, al ariei mari a tenorului *(Fantasia)* auzim, limpede evocate, vocile *„fluierașului de fag“*, a celui *„de soc“* sau *„de os“* ; totuși, firul muzical își păstrează depănarea logică, organică, pitorescul în sine fiind exclus din această concepție unitară, de mare seriozitate.

Parcă pentru a sublinia grandoarea clasică a dramei înfățișate de balada populară, Vieru și-a structurat oratoriul în marile și consacratele forme ale muzicii polifonice. Dar cît de plin apare conținutul lor de viață ! În *Fuga* din partea a II-a, înlănțuirea vocilor corului pare să redea plastic imaginea negrelor uneltiri ; în *Coral*, frazele întretăiate, suspinate, concentrează toată îngrijorarea pentru soarta celui amenințat. Principiul dramatic al genului de oratoriu este, de pildă, admirabil ilustrat de convorbirea dintre cioban și miori, de o intensitate tragică deosebită. Tot astfel, *Passacaglia* orchestrală, ce redă tabloul morții, contopește forma muzicală cu imaginea evocată, concentrînd emoția la un grad neobișnuit. În același timp, această structurare și construire strictă a edificiului sonor nu împiedică desfășurarea liberă muzicală, apropiată de prototipul baladei folclorice (mai cu seamă în *Fantasia*).

Pe deasupra evidentei măiestrii profesionale desfășurate de compozitor lucrarea este profund emoționantă.

Se cuvine să relevăm în chip deosebit remarcabila creație interpretativă realizată de dirijorul Nicolae Boboc în fruntea orchestrei, corului mare și corului de copii Radio, precum și aportul solistic de înaltă calitate (. . .) ; a fost un frumos efort artistic colectiv care a servit lucrarea lui Vieru, punînd-o în adevărata ei valoare.

Scanned with OKEN Scanner

*

În bogatul patrimoniu folcloric al poporului nostru, un loc aparte îl au cîntecele și obiceiurile specifice copiilor : melodii simple ce cîntă soarele, ploaia, sau alte fenomene naturale ce impresionează sensibilitatea vie a celor mici ; jocuri ce prilejuiesc desfășurări ritmice pline de viață, cîteodată însoțite de grupări de exclamații silabice pline de haz. Este un material de neobișnuită prospețime și încă puțin folosit în creația compozitorilor, pe care tînărul muzician Liviu Glodeanu a știut să-l valorifice cu remarcabilă măiestrie. *Suita* sa pentru cor de copii, suflători și percuție, prezentată în primă audiție bucureșteană de către Filarmonica „George Enescu" și corul de copii al Palatului pionierilor (dirijor Stelian Olariu) sub conducerea experimentată a lui Mircea Cristescu, reușește să închege aceste produse folclorice atît de specifice într-o lucrare de mare vigoare și originalitate. „Citatul" folcloric, frecvent îndeosebi în partea corală, este prelucrat instrumental într-o formă care-i respectă savoarea originară. Totul este simplu, direct, fără îndulciri sau sentimentalizări străine spiritului copiilor, iar sonoritatea specifică ansamblului folosit — cu o tehnică sigură și eficientă, ce se cuvine relevată — se dovedește pe deplin adecvată caracterului unei asemenea muzicii. Sonorităților sînt cîteodată aspre, ritmica colțuroasă, dar dinamismul și sinceritatea totală a expresiei fac ca lucrarea, evoluată din punct de vedere al mijloacelor muzicale folosite, să fie totodată deosebit de accesibilă, atît copiilor care o cîntă cu un entuziasm vizibil, cît și publicului.

La scurt timp după *Mișcarea simfonică,* Liviu Glodeanu a apărut din nou pe estrada de concerte a Capitalei. Să sperăm că dezvoltarea ulterioară a talentului său, care aduce o notă nouă, specifică, în ansamblul creației noastre muzicale, va îndreptăți aceste succese, ce reprezintă de pe acum mult mai mult decît simple promisiuni.

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA
de Ştefan Niculescu

Printre creaţiile artistice recent distinse cu premii ale Academiei, se numără şi *Simfonia* compozitorului Ştefan Niculescu ; cu o promptitudine lăudabilă, dirijorul Carol Litvin a inclus-o în programul recentului concert al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dînd prilej publicului muzical să cunoască mai bine această lucrare, executată în trecut în Capitală doar în 1960, într-un concert al orchestrei Cinematografiei.

În ultima vreme, numele lui Ştefan Niculescu s-a impus tot mai mult în viaţa artistică ; tînăr muzician de temeinică şi multilaterală pregătire, el îmbină creaţia componistică cu cea pe tărîmul ştiinţei muzicii. Lucrările sale, totdeauna de un nivel profesional ridicat, dovedesc o autoexigenţă care îi face cinste, fiind caracterizate printr-un simţ al finisării artistice care ocoleşte în chip consecvent tot ce este facil sau superficial. Dintre lucrările sale am ascultat adesea izbutita *Sonată* pentru clarinet şi pian, difuzată frecvent la Radio în interpretarea lui Aurelian Popa şi a compozitorului ; la Cluj, s-a cîntat în repetate rînduri, în interpretarea excelentului ansamblu al Şcolii medii de muzică dirijat de Mihai Guttman, o *Cantată festivă* pe versuri de Nina Cassian, iar acum două luni, la Varşovia, corul şi orchestra „Filarmonicii Naţionale", sub conducerea reputatului dirijor Stanislav Wislocki, au prezentat o altă *Cantată,* pe versuri de Gellu Naum. Trebuie să menţionăm şi ingenioasa muzică de scenă compusă pentru spectacolul *Cartea cu Apolodor* a teatrului „Ţăndărică", care a obţinut, de asemenea, în ţară şi peste hotare, un bine meritat succes ; adăugăm că Ştefan Niculescu a abordat şi genul cîntecului de mase, iar dintre poemele sale corale cel intitulat *Floarea muncii,* pe versuri de Dumitru

---

România liberă, 10 aprilie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Corbea, recent tipărit de Editura muzicală, se bucură de o frumoasă apreciere. Pentru întregirea profilului tînărului muzician, se cuvin subliniate în chip deosebit studiile sale dedicate analizării unor opusuri fundamentale ale lui George Enescu, precum și un recent studiu, în curs de publicare, ce definește locul important al creației de lieduri a lui Mihail Jora în cristalizarea școlii noastre componistice.

A doua prezentare a *Simfoniei* lui Niculescu a avut darul să pună în valoare în chip mai deslușit calitățile intrinsece ale partiturii ; învingînd, în puține repetiții, dificultățile considerabile de execuție, dirijorul și orchestra au redat muzica cu o grijă consecventă de a lumina detaliile textului. Poate că, de aci încolo, s-ar mai fi putut insista asupra suflului mare al interpretării, care să înlăture o oarecare senzație de fragmentare, prezentă de astă dată, dat fiind că între diferitele secțiuni ale celor trei mișcări s-au intercalat anumite „respirații" poate prea evidente.

Analiza detaliată a lucrării depășește cadrul articolului de față ; ceea ce am dori să subliniem este buna calitate a materialului tematic și dezvoltarea lui cu o tehnică evoluată și sigură. Fără îndoială că în muzica lui Niculescu străbate tendința de a reda în sunete o gîndire complexă ; dar caracterul, să spunem, intelectual al lucrărilor sale apare dublat de o sensibilitate care, exprimată poate mai puțin „exclusiv", se impune cu evidență ascultătorului atent și receptiv. La recenta audiție am apreciat în chip deosebit permanența preocupării melodice a compozitorului, a cărui inspirație a fost fecundată în chip pozitiv de legătura cu muzica populară ; în această apropiere se simte, desigur, înrîurirea experienței unor mari contemporani, ca Enescu și Bartók, dar aceasta se încadrează exprimării unui mesaj artistic sincer și personal. Aflat, în vremea compunerii *Simfoniei,* în perioada în care, la capătul studiilor sale muzicale, compozitorul își punea problema unor concluzii proprii, a elaborării unor sinteze personale, el a știut să valorifice creator exemplul unor asemenea maeștri. De altfel, de-a lungul celor trei mișcări ale *Simfoniei,* se simte evoluția măiestriei și a sensibilității muzicianului, culminînd, în final, într-o mare diversitate și suplețe ritmică, într-o frumoasă alternanță de momente instrumentale concepute în spiritul unei muzici de cameră cu altele de mare amploare simfonică. Caracterul „elaborat" al scriiturii muzicale, densitatea polifonică a partiturii sînt dublate de preocupări expresive la fel de consecvente ; tensiunea emoțională, acumulată pe mari suprafețe, duce la răstimpuri spre puncte culminante dozate cu grijă (în chip deosebit ne-a impresionat *Andantele*) și asemenea economică sobrietate este demnă de relevat la un simfonist

Scanned with OKEN Scanner

tînăr. Înclinat spre meditație interiorizată, Ștefan Niculescu exprimă totuși limpede în această lucrare o viziune armonioasă și optimistă ; dacă nu este exuberantă și foarte directă, muzica sa este în schimb de o înțelepciune bogată în valențe.

Fără îndoială, lucrarea reprezintă o anumită etapă pe drumul creator al compozitorului, în care, poate, efortul de concretizare a cunoștințelor nu reușește întotdeauna să elimine distanța dintre travaliu și opera de artă, pe deplin cristalizată și eliberată de orice balast. Dar, cu toate că dorim să cunoaștem cît mai curînd opusurile mai recente ale lui Ștefan Niculescu, *Simfonia* lui rămîne o lucrare substanțială, de aleasă muzicalitate, care și-a cîștigat dreptul la prezența permanentă în repertoriul simfonic românesc.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVAL ROMÂNESC LA FILARMONICĂ

Seria manifestărilor dedicate în ultima vreme creației actuale a compozitorilor noștri a culminat printr-un concert al Filarmonicii „George Enescu", care a demonstrat grăitor participarea, de o calitate mult îmbunătățită, a primei noastre orchestre simfonice la propagarea valorilor muzicii românești. Sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, care a aprofundat partiturile cu o seriozitate exemplară și a reușit să se apropie cu aceeași autenticitate de lucrările, pronunțat diferențiate stilistic, cuprinse în program, această manifestare a dobîndit cu adevărat semnificația unui eveniment artistic deosebit.

Am avut astfel prilejul să ne reconfirmăm impresia anterioară asupra unor lucrări cunoscute publicului nostru, dar ascultate de astă dată în versiuni interpretative superioare, în care s-a simțit în mod pozitiv familiarizarea, în timp, cu spiritul și litera partiturilor. *Divertismentul pentru orchestră de coarde și două clarinete* de Dumitru Capoianu ne-a apărut din nou ca o mărturie a respectului și bunului gust cu care compozitorul știe să se apropie de izvorul folcloric autentic, păstrîndu-i puritatea originară și, în același timp, dezvoltîndu-l cu un simț al moderației și al echilibrului mijloacelor care constituie trăsătura distinctivă a personalității muzicianului. Pe de altă parte, oratoriul *Grivița noastră* de Gheorghe Dumitrescu, de care am avut prilejul să ne ocupăm mai pe larg cu prilejul primei audiții, în primăvara acestui an, a răsunat din nou ca o ilustrare a atașamentului compozitorului pentru tematica legată de istoria luptei clasei muncitoare din țara noastră, condusă de Partid. Tălmăcirea realizată sub conducerea lui Mircea Cristescu

---

România liberă, 11 decembrie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

a avut meritul dominant de a fi sudat un aparat interpretativ atît de amplu — soliști, cor mixt, cor de copii, recitator — într-un tot omogen și de a fi proporționat just dimensiunile sonorității, în funcție de acustica extrem de sensibilă a studioului Radioteleviziunii. Cît privește soliștii, am apreciat din nou patosul eroic impresionant al lui David Ohanesian, sensibilitatea Emiliei Petrescu și calitatea vocală excepțională a Elenei Andrei ; iată un glas care, cultivat și pus în slujba unei concepții interpretative superioare, ar putea oferi mari satisfacții artistice. O mențiune deosebită pentru corul de copii al Palatului pionierilor (dirijor Stelian Olariu), excelent, ca de obicei.

Cu un deosebit interes a fost așteptată prima audiție bucureșteană a *Concertului pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, lucrare ce fusese distinsă cu premiul I al concursului internațional de compoziție de la Geneva și care se bucurase de aprecierile unanime ale criticii muzicale elvețiene. Semnificativ este îndeosebi faptul că lucrarea compozitorului nostru, de o mare forță expresivă unită cu o conciziune consecvent urmărită, a fost relevată pentru îmbinarea dintre mijloacele contemporane folosite și atașamentul limpede exprimat față de valorile nepieritoare ale folclorului românesc. Întrecînd, în aprecierea juriului, multe alte lucrări în care caracterul abstract al gîndirii muzicale și artificiul tehnic întunecau emoția autentică, lucrarea lui Anatol Vieru — reprezentînd nu numai un succes personal al autorului ci și afirmarea unei întregi generații de talentați tineri muzicieni români — a dovedit totodată superioritatea unei arte vii și viguroase asupra mlădițelor vestede ale modernismului decadent.

Concertul pentru violoncel al lui Anatol Vieru ne-a emoționat profund și ne-a entuziasmat — și de astă dată criticul nu face decît să exprime opinia, viu exteriorizată, a publicului. Iată o muzică ce aduce o soluție personală și convingătoare în atît de discutata problemă a raportului dintre tradiție și inovație. Legătura cu lumea artistică a folclorului, prezentă pe un plan mai transfigurat în prima mișcare a lucrării, este explicit formulată în mișcarea mediană și în ritmica de joc popular a finalului ; pe de altă parte, compozitorul arată fără ocolișuri ceea ce datorește exemplului lui George Enescu, în ce privește puterea evocatoare a unor pagini din *Impresii din copilărie* sau *Suita sătească*, ale căror ecouri străbat mai cu seamă în episoadele lirice ale lucrării sale. Dar, în același timp, lucrarea lui Vieru este nouă și proaspătă, iar diversitatea mijloacelor tehnice face corp comun cu substanța emoțională a muzicii. Sinceritatea și autenticitatea în mînuirea procedeelor contemporane fac ca mesajul lucrării să se transmită ascultătorului

Scanned with OKEN Scanner

cu o eficiență sporită de fantezia sonoră, ce nu lîncezește nici o clipă. La primul contact cu *Concertul* publicul este captivat, desigur, de originalitatea folosirii resurselor violoncelului — cantabile, percutante, coloristice — de ritmica atît de pasionantă, mai cu seamă în prima parte, de transparența orchestrei, care vorbește în voci vii și multiple, fiecare timbru instrumental fiind utilizat într-un scop expresiv propriu. Iar o dată trecută această primă cunoaștere — la a doua execuție, pe care în ambele concerte interpreții ne-au dăruit-o cu generozitate — ascultătorul are răgazul, mai în liniște, să se cufunde în adîncul emoției, să audă glasul sensibilității răscolitoare a compozitorului.

Fie-ne îngăduit să ne exprimăm convingerea că noul *Concert pentru violoncel și orchestră* al lui Anatol Vieru este sortit să se înscrie printre reușitele deosebite ale literaturii concertistice contemporane (...).

Scanned with OKEN Scanner

CONCERT COMEMORATIV — ROGALSKI

Au trecut zece ani de la moartea prematură a lui Theodor Rogalski, dar figura acestui muzician de seamă a rămas la fel de vie în amintirea noastră, a celor ce am avut prilejul să-i prețuim de atîtea ori înalta conștiință artistică și profesională. Rogalski a fost un om modest și sobru, care slujea însă arta cu o fervoare adîncă, autentică. Sub bagheta lui muzica se înălța nobilă, impunătoare, asemenea unui edificiu trainic, de neclintit. Nu avea nimic artificial-expansiv, de vedetă, dar prezența lui pe podium degaja o umanitate caldă, apropiată, aruncînd toate luminile nu asupra propriei persoane ci asupra lucrării interpretate. Programele pe care și le alcătuia erau totdeauna substanțiale, profitabile pentru ascultător, axate pe o dragoste deopotrivă de credincioasă pentru marile tradiții ca și pentru valorile născînde ale noii noastre muzici, îmbrățișată de la început cu un entuziasm dovedit în fapte. Cîte prime audiții nu au beneficiat de competența conducerii muzicale a lui Rogalski — la pupitrul Orchestrei Radio, de care îl lega o îndelungată colaborare — sau, în ultima perioadă a vieții, la Filarmonică ! Colectivele, pe atunci încă firave, ale multor orchestre nou înființate au primit din partea neobositului îndrumător un sprijin de care își vor aduce aminte, oricînd, cu emoție. Și multe din lucrările unor compozitori ce-și dezvoltau în anii aceia talentul s-au bucurat de veșmîntul orchestral meșteșugit făurit de Theodor Rogalski.

Concertul comemorativ prin care Filarmonica „George Enescu" a cinstit amintirea muzicianului dispărut cu un deceniu în urmă a însemnat un omagiu mișcător, în care s-a simțit contribuția deo-

---

România liberă, 11 februarie 1964.

Scanned with OKEN Scanner

sebită a dirijorului Mircea Basarab, unul din discipolii și colaboratorii cei mai apropiați ai lui Theodor Rogalski. A fost un moment cu atît mai emoționant cu cît Rogalski nu și-a oferit o asemenea bucurie în timpul vieții, învăluindu-și meritoria activitate componistică în discreția obișnuită. Nu trebuie uitat însă că, încă în anul 1926, maestrul Enescu îi decernase premiul I al concursului de compoziție ce-i purta numele pentru excelentul *Cvartet de coarde* ce se numără printre lucrările creatoare de tradiție în literatura noastră instrumentală. Schițele simfonice *Paparude* și *Înmormîntare la Pătrunjel* sînt semnificative atît prin inspirația, rară odinioară, din viața și moartea celor mulți și obidiți, cît și pentru acea pregnanță, acel pitoresc orchestral care constituie latura cu deosebire dezvoltată în meșteșugul apreciabil al compozitorului Rogalski. În ultimii ani, cu cele *Trei dansuri românești,* el dăduse o strălucită pildă de fantezie și culoare în prelucrarea unor teme folclorice autentice, iar răsunetul mondial al acestor piese — purtate peste hotare în repetate ori atît în turneele Filarmonicii cît și în acelea ale dirijorilor noștri de frunte — a adus contribuției muzicianului Rogalski o recunoaștere unanimă. Ne-am bucurat să le ascultăm din nou, mai cu seamă că ele reprezintă legătura cea mai trainică, mai convingătoare, a creației celui comemorat cu viața muzicală românească contemporană. Sînt piese ce stabilesc un criteriu de înalt nivel artistic în apropierea de valorile artei populare și ele se cuvin să slujească de îndreptar și de aci înainte celor ce își asumă sarcina de răspundere a înveșmînta orchestral, fără să le trădeze prospețimea originară — dar și fără să cadă spre simplism —, fragedele melodii folclorice.

Concertul a mai prilejuit și două prime audiții. Cele *Trei piese pentru orchestră,* scrise în 1948 și destinate ilustrării muzicale a unor episoade din jurnalele cinematografice de actualități, surprind, în trăsături orchestrale vii, aspecte ale dinamismului vieții contemporane. Datînd de acum patru decenii, muzica de balet intitulată *Frescă antică* este mai tributară esteticii și armoniilor impresioniste, fiind totuși concludentă pentru sensibilitatea coloritului sonor a, pe atunci, foarte tînărului muzician.

Partea a doua a programului a fost dedicată măiestriei de pur orchestrator a lui Theodor Rogalski, evidentă în versiunile simfonice ale ciclului de lieduri *Dragoste și viață de femeie* de Schumann și ale *Cîntecelor de dragoste* corale de Brahms. Am preferat pe prima din cele două, în care caracterul interiorizat al muzicii este fidel respectat prin țesătura orchestrală subțire, cu timbre instrumentale individualizate, admirabil alese pentru a evoca lirismul de nobilă esență ce străbate deopotrivă partea vocală ca și acompaniamentul.

Scanned with OKEN Scanner

Ciclul de lieduri s-a bucurat de contribuția solistică însuflețită, adesea cu accente emoționante, a Artistei poporului Arta Florescu. Cîntecele de Brahms au fost executate cu concursul corului Filarmonicii, pe care l-am fi dorit mai nuanțat și diferențiat în expresie.

Nu este prilejul nimerit, însă, pentru o analiză detaliată a interpretării, desigur mai realizată în de mult cunoscutele *Dansuri românești* și mai ezitantă în primele audiții. De astă dată, frumusețea inițiativei artistice a Filarmonicii și aportul „de inimă" al dirijorului s-au impus deasupra detaliilor individuale ale execuției.

Scanned with OKEN Scanner

O PRIMĂ AUDIȚIE LA FILARMONICĂ

În ultima vreme, în concertele Filarmonicii „George Enescu" am avut prilejul să ascultăm cîteva lucrări, pline de interes, ale tinerilor noștri compozitori. După prima audiție a *Cantatei a II-a* de Ștefan Niculescu și cea dintîi prezentare — la această orchestră — a *Simfoniei* de Walter Mihai Klepper, ne-am reîntîlnit, după o vreme destul de îndelungată, cu o lucrare a lui Aurel Stroe, muzician a cărui evoluție creatoare impune o deosebită atenție. Într-adevăr, stăpînirea timpurie a materiei muzicale — Stroe a debutat în viața simfonică printr-un *Concert pentru orchestră*, de solidă construcție neoclasică, scris la 23 de ani — s-a aliat de la început, în cazul său, cu o tendință spre profunzimea și caracterul serios, am spune esențial, al conținutului. Căutînd cu ardoare o exprimare personală — în general de factură sobră, lapidară, concentrată —, el nu a mers cîtuși de puțin spre un joc gratuit al sonorităților, edificiul muzical dovedindu-și întotdeauna o puternică susținere interioară. Această calitate — vădită încă de o lucrare aproape contemporană cu *Concertul de orchestră*, dar, după părerea noastră, superioară din punct de vedere al definirii propriului drum, cum este *Sonata pentru pian* inclusă pe drept cuvînt, pentru valoarea ei, în repertoriul românesc al viitorului Concurs „George Enescu" — se desprinde și din prima audiție, oferită în recentul concert dirijat de Mircea Cristescu, a piesei *Monumentum*.

În finalul lucrării, corul bărbătesc intervine intonînd — pe un fir melodic de mare simplitate, înrudit, în ce privește climatul emoțional, cu anumite pagini din *Oedip*-ul lui Enescu — cîteva versuri, grele de semnificație, din poemul *Cîntec despre adolescența lui Va-*

România liberă, 17 aprilie 1964.

sile Roaită de Nichita Stănescu : *Adolescența e-o frînghie de aur / Pe care n-o poți tăia, dacă vrei, cu cuțitul / Adolescența e-o frînghie de aur / Legînd nadirul cu zenitul.* Străbătînd, de fapt, întreaga desfășurare instrumentală ce precede intervenția corului, această idee poetică împrumută întregii lucrări caracterul unei meditări solemne, pline de gravitate, despre rosturile măreție, împlinite adeseori prin lupte și jertfe, ale primei tinereți. Piesa muzicală nu este ilustrativ-programatică ; ea dezvoltă o stare sufletească fundamentală, înfățișîndu-i mereu alte aspecte. Contrastul se realizează înlăuntrul unei consecvent urmărite unități de atmosferă, prin mijloace muzicale care sînt înrudite cu principiul variației. Marea economie în scriitura muzicală se îmbină, în gîndirea compozitorului, cu o diversitate plină de culoare în ce privește folosirea timbrului caracteristic diferitelor instrumente. Sonoritatea specifică este pusă însă întotdeauna în serviciul unei idei încadrate în dramaturgia întregii lucrări ; timbrul și forța celor trei tromboni, de pildă, creează — după îmbinarea atît de expresivă între trombonul solo și viole — o impresie aspră, dură, ce ne conduce spre miezul dramatic al lucrării. De asemenea, în partea a treia, cornul englez are, în intervențiile sale solistice, ceva tînguios, sfîșietor, căreia i se opun figurațiile, cu un mers voit mecanic, implacabil, ale clavecinului și orgii. Grupul variat de instrumente de percuție intervine în secțiunea următoare anume parcă pentru a marca culminația de intensitate emoțională a întregii piese. Sunetele prelungi, unduioase, ale vibrafonului, introduc apoi un episod meditativ, liniștit — care ni s-a părut însă a nu fi lipsit de unele momente statice — înaintea corului final care marchează regăsirea echilibrului într-un sentiment bărbătesc, interiorizat, recules. Poate că și aici, pe parcursul acestui ultim episod, dinamica discursului muzical ar fi putut fi mai vie. Dominantă rămîne însă impresia ascultătorului că a asistat la o dramă instrumental-corală puternică, mișcătoare, de sensul căreia diversitatea și noutatea culorilor sonore folosite de compozitor nu l-au depărtat, ci, dimpotrivă, l-au apropiat, ajutîndu-l să-l pătrundă.

Dificultățile primei audiții și ale sudurii expresive între diferitele instrumente au fost biruite în chip lăudabil de membrii Filarmonicii sub conducerea lui Mircea Cristescu ; creșterea tensiunii spre punctul culminant al lucrării a fost realizată în chip impresionant. Este de remarcat contribuția excelentă a clavecinistului Nicolae Rădulescu, a soliștilor la trombon, corn englez, a organistului Horst Gehan, a percuției.

Spațiul neîngăduindu-ne să insistăm asupra restului programului, dorim totuși să subliniem realizarea solistică remarcabilă a pia-

Scanned with OKEN Scanner

nistei Silvia Şerbescu în *Rapsodia* de Rahmaninov pe o temă de Paganini care, depăşind bravura tehnică, a luminat sensurile poetice profunde ale muzicii. *Simfonia a VII-a* de Beethoven, cîntată cu sobrietate şi rigoare, a încheiat unul din substanţialele concerte ale actualei stagiuni simfonice.

Scanned with OKEN Scanner

O LUCRARE SIMFONICĂ REMARCABILĂ

Cînd, acum cîteva luni, s-a aflat că *Sonata pentru vioară solo* de Wilhelm Berger a fost distinsă cu premiul concursului internațional de compoziție de la Monaco, vestea a apărut deosebit de îmbucurătoare, dar totuși firească celor ce cunoșteau progresele continue realizate de tînărul compozitor. Berger este dintre acei muzicieni care s-au apropiat de compoziție întemeiați pe o practică susținută de instrumentiști, pe cunoașterea intimă a tainelor ansamblurilor de cameră și acest lucru este determinant pentru a-i înțelege, în adevărata lumină, lucrările. Regăsim, ca o permanență, în paginile lor, tendința către o artă de substanță. Nu este niciodată o muzică de suprafață, de divertisment, ci una elaborată în adîncime, pentru a transmite auditoriului simțiri și gînduri esențiale. Iată un aspect pe care-l regăsim și în importanta muncă muzicologică desfășurată de Berger, unul dintre cei ce au studiat în chip sistematic creația enesciană, deslușindu-i sensurile și limbajul.

Simfonia a II-a, interpretată de Mircea Cristescu și orchestra Filarmonicii „George Enescu" cu o participare firească în cazul unui opus al fostului lor coleg — Berger a cîntat ani de zile la vioară în acest ansamblu —, relevă în chip convingător trăsăturile stilistice din cea mai recentă perioadă de creație a compozitorului. Conținutul emoțional al lucrării este predominant dramatic, pe alocuri cu o nuanță de meditație lirică pătrunzătoare. Ascultătorul sesizează, din desfășurarea muzicii, faptul că ea urmărește redarea unui proces interior, a unor mișcări sufletești pline de semnificație. Ca o consecință, forma și limbajul lucrării tind să se subordoneze acestui conținut, îmbinînd logica dezvoltărilor, proprii genului simfoniei, cu o

---

România liberă, 10 noiembrie 1964.

Scanned with OKEN Scanner

pronunţată flexibilitate, supleţe, a materialului tematic. Înrîurirea spiritului creaţiei populare nu străbate direct în paginile lucrării, prin anume intonaţii, ci prin încorporarea acelor trăsături de desfăşurare liberă, specifică anumitor straturi ale folclorului nostru muzical. Paralel, compozitorul realizează, în ţesătura lucrării, sinteza între un stil orchestral masiv, compact, şi o scriitură apropiată de specificul muzicii de cameră, punînd la contribuţie resursele specifice ale unor instrumente, individualizate la răstimpuri, din cadrul ansamblului. Flautul, oboiul, clarinetul colorează cu timbrul lor caracteristic anumite pagini ale simfoniei. Desfăşurarea simfoniei, de la tensiunea epică a primei părţi, trece prin vehemenţa ascuţită din *Toccata* de remarcabilă pregnanţă ritmică, pentru a marca în *Aria* momentul liric cel mai inspirat, de cantilenă preluată, succesiv, de cîteva instrumente soliste. Ultimele două părţi readuc încordarea începutului, cea din urmă realizînd chiar un fel de „recapitulare“ a mişcărilor precedente prin citarea şi prelucrarea materialului lor tematic. Poate că în această ultimă secţiune a *Simfoniei* am fi simţit nevoia unei împrospătări a emoţiei care să înlăture o oarecare impresie statică ce s-a putut încetăţeni în anumite momente.

Simfonia a II-a ne-a apărut ca produsul maturizării creatoare a lui Wilhelm Berger ; talentul şi puterea de muncă ale acestui muzician ne vor mai prilejui, desigur, multe satisfacţii artistice.

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ NOI OPERE ROMÂNEȘTI

Formula operei într-un singur act merită considerată cu toată atenția și ea are multe șanse de a întruni sufragiile spectatorului contemporan. Reprezentația de operă, ca și de teatru, de altfel, tinde în zilele noastre spre o puternică concizie și unitate; multele pauze, schimbările greoaie de decor între tablouri, fac să se disperseze atenția publicului, care resimte de fiecare dată o dificultate în a lega noua emoție de cea anterioară. Tensiunea dramatică nu trebuie să lîncezească, ci să crească continuu spre punctul ei culminant. Sîntem foarte depărtați, în timp și mentalitate, de drama wagneriană, desfășurată pe parcursul a ceasuri îndelungate, la care spectatorul vine după amiază, pentru a pleca acasă tîrziu, spre miezul nopții. Sincer vorbind, asemenea lungimi ne apasă — și încă să nu uităm că Wagner a fost unul din titanii teatrului muzical...

Poate și de aceea am asistat cu deosebită plăcere la spectacolul — premieră cu cele două noi opere într-un act prezentat de Teatrul de Operă și Balet. Creatorii lor sînt tineri, totuși și termenul de „tînăr compozitor" începe să dobîndească nuanțe diferențiate. Doru Popovici, autorul lui *Prometeu*, este un nume cunoscut în lumea concertelor simfonice și a celor vocale de cameră, iar Corneliu Cezar, care ne prezintă un *Galileo Galilei*, este — în genere vorbind — o nouă apariție. Totuși, eforturile lor se reunesc pe un drum comun, acela al noii opere românești, în care miezul de idei tinde să se exprime concentrat, în esența lui, fără diluări supărătoare. N-ar fi bine să generalizăm, totuși. Dacă un compozitor ne va convinge că are suflu pentru o operă *contemporană* în patru

---

România liberă, 19 decembrie 1964.

Scanned with OKEN Scanner

acte, cu atît mai bine. Să recunoaștem însă că un *Oedip* nu se naște chiar în fiecare zi, nici măcar în fiecare an.

Prometeu și *Galileo* își dau, în noul spectacol, mîna cu destulă prietenie. Pentru că, deși unul descinde din paginile mitologiei iar celălalt din ale istoriei științei, sensul eforturilor și jertfei lor arată același nobil țel : a ajuta omul să se elibereze de bezna necunoașterii, întreținută de tiranie. Sînt eroi pe calea lungă și spinoasă care duce către înflorirea liberă a forțelor creatoare ale omului.

În *Cuvîntul autorilor,* Doru Popovici arată că a adaptat piesa lui Victor Eftimiu pentru a crea ceea ce el însuși denumește o *„operă-oratoriu“*. Lucrurile trebuie privite din acest punct de vedere, compozitorul tinzînd, în mod evident, să redea esența sentimentului, printr-o expresivitate în primul rînd muzicală, fără să epuizeze totalitatea resurselor scenice oferite de un asemenea subiect. Opera, dacă nu captivează prin mișcare, are însă darul de a emoționa prin sinceritatea ei lirică. Și, de fapt, tabloul central, al confruntării dintre Prometeu și mulțimea răzbunătoare a zeilor, este simetric încadrat de două tablouri în care universul interior al eroului ni se dezvăluie din dialogul dragostei cu duioasa nimfă Eromini. Foarte bătăios în discuții, Doru Popovici rămîne, în compoziție, un liric prin excelență, iar lucrarea lui trăiește datorită acestei calități.

Desigur, o operă trebuie analizată pe îndelete, cu partitura în mînă. Totuși, de la această primă cunoștință, reiese individualizarea intonațională a eroilor. *Eromini* — poate personajul cel mai realizat, mai cu seamă în interpretarea sensibilă, plină de căldură a Elisabetei Neculce-Carțiș — se exprimă în fraze muzicale lungi, mîngîioase ; *Hefaistos* (Constantin Gabor) dimpotrivă, își spune necazul cumplit de a-și fi pierdut „monopolul“ focului, în fraze scurte, sacadate, gîfîite ; *Prometeu* (David Ohanesian) are o bărbăție matură, liniștită, ce își trage izvorul, muzicalmente vorbind, din înrudirea, subliniată și de interpret, cu *Oedip*. De altfel, compozitorul își declară deschis filiația enesciană și întemeierea pe o asemenea tradiție este dătătoare de forță. Am remarcat și valoarea expresivă a comentariului orchestral, care are multe frumuseți, rezultate din faptul că instumentele nu sînt reunite într-o trupă amorfă, ci convorbesc cu personajele, au contur și individualitate proprii.

Muzica, după cum am arătat, se menține într-o anumită demnitate, o anumită rezervă, de factură clasică. Exteriorizarea prea directă a zbuciumului este ocolită, adevărurile sînt mai mult enunțate decît duse pînă la ultima consecință. Mergînd pe același stil, decorurile (Paula Brîncoveanu) tind spre o mare sobrietate și eco-

Scanned with OKEN Scanner

nomie. Economie, în treacăt fie zis, dusă cam prea departe în cazul costumului lui Prometeu, care se dovedește dizgrațios. Cîteodată, trebuie să adaptăm ideea în stare pură la realitatea scenică.

Sudarea spectacolului propriu-zis are încă mult de cîștigat, de la această fază încolo, și sperăm că regizorul Eugen Gropșeanu va mai atenua din caracterul de „statui vii" al personajelor, determinînd cîntăreții să se miște cu mai multă naturalețe. În ce-l privește pe Prometeu, credem că osînda rostită de Zeus (Valentin Loghin) ar fi fost motivată fie și numai de impolitețea eroului care, în mijlocul unei convorbiri de justificare a propriilor fapte, se întoarce cu spatele la interlocutor spre a-și rosti dîrzenia frumos, cu fața direct spre public. Urme ale acestui stil de monolog teatral, în sensul rău, sînt cu mult prea frecvente în evoluția scenică a artiștilor noștri de operă și ele ar trebui să dispară cît mai curînd.

Corneliu Cezar a folosit, în *Galileo Galilei*, o adaptare concentrată a piesei lui Bertolt Brecht. Adaptarea cît și muzica dovedesc — spunem din capul locului — un simț cert al efectului scenic, al înlănțuirii vioaie de situații, al schițării abile a caracterelor. Este un compozitor care, fără îndoială, își va mai încerca puterile în domeniul operei, către care are o chemare autentică. Ceea ce se petrece pe scenă are culoare și dinamism (decoruri și costume Paula Brîncoveanu, regia Eugen Gropșeanu) iar înlănțuirea tablourilor se inspiră, în sens pozitiv, din experiența cinematografică. Nu am putea spune că bunul gust este totdeauna prezent și poate că, uneori, caracterul „pestriț" al spectacolului riscă să întunece conținutul fundamental al lucrării ; mai ales că alegoria grotescă a carnavalului are, în ansamblu, o greutate specifică foarte mare. Totuși, impresia de spectacol muzical viu și viabil rămîne dominantă.

În ce privește muzica, putem spune că ne-a atras orchestrația multicoloră a lui Corneliu Cezar, cu un aport bogat și divers al percuției, orchestrație care-și are un corespondent izbutit în anumite elemente ale decorului. Cîteodată, totuși, acest colorit sonor abundent pare să se dezvolte puțin pe cont propriu, nu tocmai organizat, mai ales cînd tumultul instrumental se revarsă peste vocea nu prea tunătoare a cîte unui cîntăreț, îl anihilează total și publicul nu mai poate decît *vedea* cum acesta deschide gura ca să vorbească sau să cînte. Am mai avea ceva de spus și în ce privește alternarea recitării cu cîntarea. E posibil să fie vorba de un „reflex condiționat" determinat de folosirea nu totdeauna artistică a povestitorilor în unele oratorii, dar credem că intercalarea pasajelor recitate ar trebui făcută cu multă pondere și economie, căci altfel riscă să capete o nedorită nuanță declarativă și artificială.

Scanned with OKEN Scanner

Din multitudinea de interpreți ai operei lui Corneliu Cezar remarcăm îndeosebi pe Dumitru Brebenel, în rolul lui *Galileo*, un element cu frumoase resurse vocale, căruia i se pot încredința de aci înainte sarcini artistice corespunzătoare. Iar în încheiere, dorim să subliniem aportul dirijorului Mircea Popa, interpret experimentat și sprijinitor al muzicii noi, care a asigurat noilor opere o desfășurare curgătoare, în spiritul intențiilor stilistice ale compozitorilor. Fără îndoială că, pe măsura reluării spectacolului pregătit, poate, în condiții „de asalt" la acest sfîrșit de an, amănuntele se vor mai șlefui și nivelul general al finisării artistice se va ridica la un grad superior.

Scanned with OKEN Scanner

PRIME AUDIȚII ROMÂNEȘTI

În ultima vreme, orchestra Radioteleviziunii, care se menține consecventă pe linia propagării noii creații a compozitorilor noștri, a programat cîteva prime audiții care au deșteptat mult interes. Atenția care s-a acordat, de către interpreți, prezentării acestor lucrări le face cinste, cu atît mai mult cu cît dificultățile de execuție au necesitat o muncă artistică intensă pentru a fi biruite (...)

După oratoriul *Constelația omului* nu mai ascultasem nici o lucrare simfonică a lui Tiberiu Olah, recent distins cu premiul pentru compoziție al Academiei. Iată de ce am așteptat cu interes prima audiție a omagiului adus de compozitor artei lui Constantin Brâncuși sub forma unei piese simfonice intitulate *Coloana fără sfîrșit*. Cine va căuta aici, ca în poemele simfonice ale lui Richard Strauss, paralelisme urmărite din aproape în aproape între un titlu sau un program literar și anumite episoade sonore va greși. Dar fără îndoială, pe planul mare, al ideii artistice, anume corespondențe pot fi stabilite. Țîșnirea „coloanei de sunete" ce se înalță în fața auditorilor are o impetuozitate impresionantă, sclipirile sonore care se ivesc și pier, alternarea unei mișcări agitate și a unor sunete prelungi, susținute, ne dau parcă senzația complexă a izbucnirii spre înălțimi a monumentului, unită cu sentimentul recules al celui ce îl contemplă. Forța creatoare pare a irumpe, vulcanică, proiectîndu-se, totodată, în spațiu și timp. Acumularea sonoră uriașă ce culminează spre sfîrșitul piesei și apoi stingerea muzicii într-un murmur diafan sugerează foarte plastic aspirația spre infinit, „nesfîrșirea" urmărită de sculptor și intuită cu fină sensibilitate de compozitor.

România liberă, 12 martie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate vorbi, desigur, de o evoluție a stilului lui Tiberiu Olah, în sensul însușirii organice a unor procedee ale muzicii contemporane, dar această evoluție este firească și nu se izolează de restul creației compozitorului. Am regăsit același temperament sobru, concentrat, aceeași vigoare adeseori copleșitoare dar întotdeauna exprimată în valori esențiale care caracterizează personalitatea lui Olah. Cît privește meșteșugul orchestral, acesta este stăpînit de la înălțime, contribuția individualizată a timbrurilor instrumentale, mînuirea unui aparat amplu și divers al percuției apărînd încadrate unei viziuni artistice unitare. Iată o pagină de orchestră extrem de densă și totuși pe deplin transparentă, ca tabloul unui pictor ce știe să îmbine culorile, oricît de multe, păstrînd limpezimea armoniei vizuale.

Eforturile orchestrei simfonice a Radioteleviziunii și ale dirijorului Iosif Conta s-au concretizat într-o execuție convingătoare, cizelată în amănunt și pătrunsă de un suflu mare. Și astfel, o lucrare atît de complexă a avut, de la prima ei audiție, succes.

Scanned with OKEN Scanner

LA CENACLURILE COMPOZITORILOR

Lunea după-amiază, la Uniunea compozitorilor au loc cenaclurile săptămînale ; programate cu o perspectivă destul de largă, şi cu un program anunţat din timp, asemenea întîlniri colegiale au o însemnătate deosebită, în primul rînd prin aceea că fac cunoscute cercului profesional cel mai direct interesat realizările recente pe tărîmul creaţiei componistice şi muzicologice. Compozitorii, de regulă foarte ocupaţi, nu îşi găsesc totdeauna timpul necesar pentru a urmări în chip susţinut viaţa de concert şi pentru a asista la primele audiţii ale colegilor ; li se oferă, astfel, ocazia de a-şi împlini golurile de informare artistică. Pe de altă parte, nu o dată, primele audiţii au loc în afara Capitalei, în alte centre culturale de seamă ale ţării, iar prin intermediul benzii magnetice aceste evenimente muzicale pot fi reconstituite, în cadrul cenaclurilor, unde se audiază şi lucrări înregistrate anume, uneori chiar înainte de prima lor prezentare publică.

Interesul cenaclurilor este, deci, în primul rînd cel *muzical*, dînd posibilitatea celor ce asistă să îmbrăţişeze într-o privire cuprinzătoare stadiul actual al activităţii componistice româneşti. Iar concluziile sînt, în general, îmbucurătoare, după cum reiese tot mai mult din opiniile participanţilor la discuţii. Însuşi *caracterul* acestor discuţii este concludent. Se vorbeşte în general sobru, la obiect, cu demnitate şi seriozitate profesională, chiar părerile contradictorii fiind expuse cu argumente cîntărite, fără patimi şi idei preconcepute. S-ar putea afirma că în relaţiile dintre compozitori tinde să se încetăţenească un climat de schimburi rodnice de idei în care confruntarea realizărilor nu poate avea decît un caracter pozitiv

---

România liberă, 3 aprilie 1966.

Scanned with OKEN Scanner

și stimulator. Cîteodată, am dori totuși ca flacăra discuțiilor să ardă cu o lumină ceva mai vie ; se mai întîmplă ca unele luări la cuvînt să mai apară întrucîtva palide sau lipsite de personalitate. Altădată, mai au accente categorice. În fond, însă, toate acestea țin și de temperamentul — mai bătăios sau mai echilibrat, mai ponderat sau mai ascuțit — al vorbitorilor și ceea ce este de dorit este nu nivelarea discuțiilor, ci tocmai diversitatea care rezultă din multilateralitatea punctelor de vedere.

Ceea ce se constată însă, în general, este creșterea incontestabilă și pronunțată, la un nivel care impune o recunoaștere internațională mult mai largă, a creației muzicale românești. S-a vorbit și se vorbește adesea despre ecoul îmbucurător al succeselor artiștilor noștri interpreți peste hotare. Or, în momentul de față, fenomenul componistic românesc este cel puțin tot atît de interesant și trebuie folosite toate căile pentru propagarea lui la scara pe care o merită. Distincțiile obținute în ultimii ani de compozitorii noștri la diferite concursuri internaționale de creație nu sînt o întîmplare, ci rezultă din înflorirea creației muzicale românești actuale.

Trebuie recunoscut, de la început, meritul organizatorilor cenaclurilor în alcătuirea programelor care — mai cu seamă în ce privește muzica simfonică și de cameră — reușesc, de regulă, să capteze interesul susținut al participanților. Subliniem, însă, că acestea nu sînt singurele. Muzicologii se bucură și ei de o atenție sporită (s-au discutat contribuțiile prețioase ale lui Romeo Ghircoiașiu și Cristian Ghenea la luminarea aspectelor pînă acum prea puțin cunoscute ale vechii muzici românești) ; aniversarea a o sută de ani de la nașterea compozitorului D. G. Kiriac a prilejuit audierea remarcabilei sale *Liturghii psaltice,* în interpretarea unei formații corale dirijate, în chip emoționant, de unul din principalii discipoli direcți ai celui aniversat, maestrul Ion Chirescu — și cu prezentarea competentă a cercetătorului Gheorghe Ciobanu ; altădată s-a discutat asupra stadiului actual al dezvoltării cîntecului românesc de mase etc.

Să spicuim, însă, din programul cenaclurilor simfonice și de cameră. Chiar enumerarea lucrărilor audiate este plină de interes — dat fiind faptul că programarea lor în concerte publice nu le-a popularizat pînă acum îndeajuns. O ședință dedicată sonatelor pentru vioară și pian ne-a permis să ne reconfirmăm părerea că *Sonata* lui Pascal Bentoiu este printre cele mai mature și convingătoare realizări ale unui compozitor de bogate resurse lirice și să prețuim lucrările în același domeniu ale lui Dan Constantinescu și Ștefan Zorzor. Din generația foarte de curînd afirmată, *Psalmii* de Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Brînduș, pe versuri de Tudor Arghezi, au dezvăluit evoluția interesantă a unui muzician cunoscut pînă acum îndeosebi pentru realizările sale pianistice, ascultați alături de *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, care i-a adus reputatului nostru compozitor unul din cele trei premii întîi la concursuri internaționale, și de *Sonata pentru două viole* a lui Doru Popovici, deosebit de activ atît pe tărîmul componistic cît și muzicologic, și înflăcărat participant la toate dezbaterile de creație.

Este interesant de semnalat că, uneori, cenaclurile evidențiază evoluții pozitive ale unor compozitori aparținînd unor generații și orientări stilistice diferite. Astfel, alături de *Simetrii* de Cornel Țăranu, una din lucrările ce cristalizează economia de mijloace și logica strînsă a unuia din foarte personalii tineri compozitori, *Simfonia a III-a* de Gheorghe Dumitrescu a fost unanim apreciată ca cea mai bună lucrare orchestrală de pînă acum a acestui maestru extrem de fecund, dezvăluind un unghi de vedere nou în apropierea sa de sensibilitatea contemporană (...) Pe de altă parte, un compozitor care-și șlefuiește îndelung creațiile, Mircea Istrate, a dovedit prin cele două mișcări ale *Concertului stereofonic pentru două orchestre de coarde* că știe să îmbine preocupările pentru inovația sonoră cu cele de fond. Am regretat de a nu fi putut asculta cantata *Circuite* a lui Corneliu Cezar, compozitor cunoscut nouă îndeosebi prin opera *Galileo Galilei*, dar ecourile primite atestă dezvoltarea unei individualități creatoare din ce în ce mai precis conturate.

Dacă prin *Concertul pentru vioară și orchestră* se dovedește elanul creator al unui maestru din generația mai vîrstnică — Mihail Andricu —, iar *Partita pentru orchestră* ilustrează preocupările noi ale lui Dumitru Bughici către o sporită concentrare și sobrietate a discursului muzical, din cenaclul respectiv s-a desprins îndeosebi valoarea *Concertului pentru flaut și orchestră* al tînărului compozitor Liviu Glodeanu. Diversitatea și totuși logica unitară a discursului muzical, utilizarea modernă și plină de farmec a resurselor instrumentului solist, în îmbinarea lui mereu înnoită cu restul ansamblului, simțul poetic și dinamismul — iată calități, poate prea puțin reliefate în discuțiile din cenaclul pe marginea acestei lucrări a unuia din cei mai de seamă reprezentanți ai generației sale.

Mărturisim că articolul de față a pornit îndeosebi din dorința de afirmare a unei sincere satisfacții față de valoarea lucrărilor ascultate în cel mai recent cenaclu de muzică simfonică — valoare care, după cum a semnalat pe bună dreptate compozitorul Adrian Rațiu, participant la discuții, pune în oarecare încurcătură critica

Scanned with OKEN Scanner

în ce privește datoria formulării unor obiecții ; mai curînd se cuvine să încercăm în cîteva cuvinte o definire a caracteristicilor generale ale lucrărilor respective. La început, am ascultat, cu plăcere, un *Mic concert pentru suflători, pian și percuție* de Walter Mihai Klepper, în care talentul acestui compozitor realizează — pentru prima oară la un asemenea grad — îmbinarea între caracterul atractiv, curgător, al inspirației și o măiestrie tehnică evoluată, concretizată într-o desfășurare muzicală colorată, cu o folosire eficientă a diferitelor caracteristici instrumentale. Este un *Divertisment,* înrîurit de spiritul unor parodii muzicale stravinskiene, în care unele elemente de jazz, alături de alte inflexiuni, apropiate de melosul nostru popular, sînt încadrate într-o viziune unitară. O lucrare *accesibilă* în sensul bun al cuvîntului.

Ne-a produs satisfacție să întîlnim, în cadrul cenaclului, pe un compozitor tînăr plin de talent din Tîrgu-Mureș, Boldiszár Csiki, al cărui temperament romantic, frămîntat, se concretizează într-o muzică plină de tensiune emotivă. În acest sens, cele două *Piese pentru orchestră* prezentate au fost concludente, dezvăluind, dincolo de înrîurirea unor maeștri ai școlii vieneze moderne, o sensibilitate autentică și o stăpînire lăudabilă a resurselor simfonice. Subliniem aprecierea pozitivă, cu atît mai mult cu cît *Variațiunile pe o temă de Bach,* ale aceluiași compozitor, ascultate recent într-un recital de pian, nu ne convinseseră — apărînd oarecum artificiale și căutate.

Înfățișîndu-se, de la lucrare la lucrare, mereu într-o nouă ipostază, personalitatea lui Anatol Vieru ne-a apărut întregită, în *Simfonia de cameră,* de sentimentul clocotului lăuntric neistovit ce pulsează în continua reînnoire a naturii. Crescînd pe materialul vocal al unui cîntec inspirat de poezia lui Tiberiu Utan *Cireșul,* simfonia pare să fie pătrunsă, în firele animatei sale polifonii, de neastîmpărul sevei care urcă în trunchiuri, de șerpuirea continuă a izvoarelor ; intervenția vocii soliste în final concretizează, deci, imaginile definite care puteau fi regăsite, în mișcările anterioare, în convorbirea atît de inteligent întrețesută a instrumentelor.

În fine, audierea piesei simfonice *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, într-o înregistrare specială, fidelă intențiilor compozitorului, ne-a convins mai mult decît execuția din sala de concert, că această lucrare, îndelung gîndită și șlefuită de autor, realizează îmbinarea dorită între elaborarea formală și zborul fanteziei, între organizarea rațională a materialului sonor și puterea de sugerare a imaginii. Este mărturia maturizării depline a unui artist care înțelege *profesionalismul* într-o accepțiune superioară.

Scanned with OKEN Scanner

Cititorul va fi poate mirat de mulțimea numelor și lucrărilor menționate în acest articol ; fără îndoială că multe frumuseți din cele evocate aici — inevitabil sumar — îi rămîn încă necunoscute. Este un semn că muzica noastră nouă — bogată, plină de varietate, rezultată din înflorirea unor personalități atît de diverse — se cuvine să fie urmărită, popularizată, *cîntată* și la noi și peste hotare în măsura meritelor ei deosebite.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL JORA
la 75 de ani

La 2 august 1966, academicianul Mihail Jora împlineşte 75 de ani ; este o aniversare însemnată nu numai pentru compozitorul care, privind înapoi, are conştiinţa unei vieţi pline, închinată, cu neobosită rîvnă, artei sale. Sărbătorirea lui Mihail Jora pune în plină lumină şi actuala dezvoltare înfloritoare a şcolii componistice româneşti, reprezentată de creatori din diferite generaţii, abordînd o multitudine de stiluri personale. Deşi anii au trecut, Mihail Jora rămîne, spiritualiceşte, tînăr. În primul rînd pentru că şi-a menţinut verva creatoare, dînd în ultimii ani lucrări care au impresionat pe colegii săi şi publicul muzical prin deosebita prospeţime a inspiraţiei şi capacitatea, rară, de a rămîne el însuşi şi în acelaşi timp de a-şi îmbogăţi stilul prin elemente noi, afirmîndu-se, deci, ca un adevărat muzician contemporan. În rîndul al doilea, pentru că vocaţia de mare pedagog muzical a maestrului a rodit în talentul numeroşilor săi discipoli, între care aflăm nume de seamă ale artei româneşti de astăzi. Ceea ce îi uneşte pe toţi aceştia este, alături de sentimentul trainic de recunoştinţă pentru cel ce le-a luminat drumurile muzicii, soliditatea meşteşugului dobîndit şi conştiinţa că învăţătura primită din partea lui Mihail Jora a contribuit la dezvoltarea optimă a propriilor lor însuşiri creatoare. Încadrîndu-se profesorilor conştienţi de adevărata lor menire, Jora, cu spiritul său ager şi ascuţit, cu farmecul său personal inimitabil, a ştiut întotdeauna să respecte diferitele individualităţi, să discearnă valorile autentice şi — fără să pretindă niciodată a fi imitat — să stimuleze rostirea cuvîntului sincer şi original.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, tom III, 1966.

Născut la Roman, la 2 august 1891, Jora este un autentic reprezentant al spiritualității moldovenești, cu străvechi tradiții. Ca și la Enescu, atașamentul pentru poezia intensă, de o blîndețe caracteristică, a plaiurilor natale, a devenit o coordonată permanentă a creației sale ; iar dacă acela ce i-a fost prieten și imbold pilduitor a scris *Impresii din copilărie* și *Suita sătească*, Jora, la rîndu-i, își definește pentru prima oară cu deplină elocvență profilul creator de compozitor român în *Priveliști moldovenești*, op. 5, suită simfonică terminată în 1924. Este o lucrare menținută pînă astăzi între cele mai deplin realizate ale compozitorului, de o transparență orchestrală admirabilă. Ea depășește cu mult semnificația unei evocări de farmec pastoral, încadrînd sonoritățile caracteristice cîntecului și jocului românesc unui peisaj simfonic plin de claritate, în care coloritul diafan, discret diferențiat, nu exclude — ci dimpotrivă — logica și economia scriiturii muzicale.

Începute la Iași — unde a fost discipolul Sofiei Teodoreanu, membră a ilustrei familii de muzicieni Musicescu —, studiile lui Mihail Jora s-au continuat în Germania, la Leipzig. Aici a avut ca îndrumător pe Stephan Krehl, pentru armonie și contrapunct, Robert Teichmüller, pentru pian, și pe marele Max Reger, pentru compoziție. Într-un substanțial studiu dedicat profesorului său, compozitorul Pascal Bentoiu, unul din reprezentanții de frunte ai generației tinere de compozitori români, arată pe bună dreptate că, în ce-l privește pe Mihail Jora, *„contactul cu Reger, unul din armoniștii de seamă ai muzicii europene de la începutul veacului, a avut darul să pună pe calea cea bună activitatea celui ce avea să devină cel mai interesant și personal armonist al muzicii românești“* *. De altfel, atașamentul solid al lui Jora pentru romantismul și postromantismul german constituie una din bazele gîndirii sale muzicale, una din principalele sale lucrări pentru pian fiind *Variațiunile pe o temă de Schumann*, op. 22 (1943). Pe de altă parte, Jora a cunoscut și subtilitatea coloristică a limbajului impresioniștilor francezi, studiind în anii 1919—1920 cu Florent Schmitt. Înrîurirea aceasta este atestată, de pildă, de poemul simfonic *Poveste indică*, op. 4 (1920), inspirat de un poem în proză de Mihai Eminescu. Atracția pentru Stravinsky este și ea, la un moment dat, mărturisită fără sfială, în suita pentru pian *Joujoux pour ma dame*, op. 7 (1925). Important este că toate aceste contacte cu tradiții, mai vechi sau mai noi, nu reprezintă pentru Jora decît elemente de alcătuire a unei culturi multilaterale, însușită organic și supusă, în cele din

* Pascal Bentoiu, *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, în : *Muzica*, București, 14, nr. 7, 1964, p. 1—12.

Scanned with OKEN Scanner

urmă, propriilor sale țeluri artistice. Iar acestea au fost subordonate, în chip conștient, contribuției la făurirea unei muzici culte românești, cu un profil național net individualizat, care să poată fi deosebit cu ușurință în tabloul atît de variat și cu aspecte adesea contradictorii al artei secolului XX.

Toți comentatorii sînt de acord că principalul aport al lui Mihail Jora, ca întemeietor de școală în muzica românească, se referă cu precădere la două domenii de predilecție : al liedului și al baletului.

Numărul liedurilor lui Jora a trecut de mult de o sută, jumătate din opusurile maestrului fiind alcătuite din cicluri de asemenea miniaturi. Din audierea lor se desprinde limpede hotărîtoarea contribuție a compozitorului la închegarea unui stil propriu al liricii românești. Aceasta se referă la găsirea și concretizarea, în creații de un rafinament artistic superior, a corespondențelor muzicale ale graiului național, în inflexiunile sale cele mai caracteristice, la făurirea sintezei organice între cuvînt și sunet muzical menită să facă din cîntec o prelungire firească, cu rezonanțe îmbogățite, a poemelor folosite ca izvor de inspirație. S-ar putea spune că laboratorul creației vocale a lui Jora a fost și acela al zămislirii adevăratului *cîntec* cult românesc, menit să intre în circulația artistică internațională în rînd cu *liedul* german, *melodia* franceză sau *romanța* rusă (în sensul musorgskian) și care, începînd de aici încolo, își poate revendica dreptul la o înfloritoare dezvoltare autonomă. Jora nu este dintre acei compozitori obsedați de căutarea echivalentului muzical al fiecărei silabe. În cîntecele sale, textul poetic trăiește liber nu numai în frumusețea amănuntului, dar și în linia mare a sensului filosofic adînc. Muzicianul este, desigur, și un rafinat lector al versurilor, cărora știe să le discearnă, cu ascuțită sensibilitate, culoarea, atmosfera, stilul. Dintre toți poeții tălmăciți în muzică, el s-a apropiat îndeosebi de Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga și — în ultima perioadă creatoare — de Mariana Dumitrescu.

În muzica celor cinci balete ale sale, Mihail Jora cristalizează acel aliaj specific de spirit satiric și vervă pitorească ce îl face, și pe acest tărîm al muzicii românești, întemeietor și dascăl. Caracterizarea se referă înainte de toate la cea dintîi lucrare ce deschide seria : baletul *La piață*, opus 10 (1928), în care este evocată lumea pestriță a mahalalei bucureștene de altă dată ; recurgerea la o tematică de inspirație populară, cu incursiuni în muzica lăutărească, este încadrată aci unor intenții caricaturale cu substrat critic, într-un spirit apropiat de cel al pieselor lui Caragiale. Reconstituind în următoarele sale balete — *Demoazela Măriuța* și *Curtea veche* — tablouri de epocă, Jora va aborda, într-o perioadă mai recentă, o

Scanned with OKEN Scanner

tematică nouă. *Cînd strugurii se coc* este o evocare plină de spirit și dinamism a muncilor culesului într-o gospodărie agricolă. În fine, ultimul balet al maestrului, *Întoarcerea din adîncuri*, op. 39 (1958), pe un libret de Mariana Dumitrescu, este o mișcătoare legendă de dragoste, redată, muzical, prin îmbinarea izvoarelor proprii pînă acum stilului autorului cu cel, încă neexploatat, al melodicii și ritmicii interesantului folclor al tătarilor dobrogeni. Filonul liric, concretizat și în prezența unei povestitoare ce deapănă versurile poemului inspirator, se îmbină în chip atractiv cu dinamismul ritmic rezultat din redarea scenică a unor tradiționale scene folclorice tătărăști, cu dansuri pline de o forță virilă explozivă.

Dacă am insistat îndeosebi asupra aspectelor de compozitor și pedagog ale personalității muzicianului, cei ce tind să-l cunoască în profunzime nu trebuie să uite că el a fost în același timp un propagator consecvent al culturii muzicale românești, apărînd adesea ca dirijor, scriind articole critice pline de substanță și originalitate, fiind primul director muzical al Radiodifuziunii Române și membru fondator al Societății Compozitorilor Români.

La 75 de ani, Mihail Jora este o prezență activă în viața muzicală românească. Academician, distins cu titlul de Artist al poporului, aflat mereu în mijlocul colegilor săi în cadrul întîlnirilor profesionale ale Uniunii compozitorilor, el este înconjurat cu respectul și dragostea unanimă cuvenite personalităților artistice de frunte, a căror activitate constituie, permanent, o inspirație și un îndemn.

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ NOI OPERE ROMÂNEȘTI

Am avut de curînd bucuria de a cunoaște două opere noi într-un act, rod al preocupărilor creatoare ale unora din înzestrații noștri compozitori, într-un domeniu prea rar și prea timid abordat. Într-adevăr, mulți activi autori de lucrări simfonice, corale sau de cameră se hotărăsc cu greu să păşească în domeniul teatrului muzical, unde reușita depinde de un complex de elemente, anevoie de reunit la același nivel de realizare. Se cere să fii bun muzician, dar și bun om de teatru, să ți se pună la îndemînă — sau să-ți alcătuiești singur — un libret care să te stimuleze, să nu te simți covîrșit de tradiție dar, în același timp, să-ți spui cuvîntul nou pe linia unei dezvoltări firești, necăznite, a genului, ținînd seama de faptul că te vei adresa unui auditoriu mai larg și probabil mai divers decît cel cu care te-ai obișnuit în sala de concert.

S-au scris — și desigur se vor mai scrie — în anii noștri ample opere istorice, slăvind trecutul de luptă pentru libertate al poporului român ; paralel, încep să apară acest gen de opere mai concentrate, pe subiecte inspirate de dramaturgia clasică sau contemporană universală.

Într-un recent concert al Orchestrei de Studio și Corului Radioteleviziunii, am ascultat opera *Mariana Pineda,* după Federico Garcia Lorca, de Doru Popovici. Este produsul unui muzician extrem de activ și multilateral, cu o listă bogată de lucrări în domenii foarte variate ale genurilor simfonice, de cameră, vocale și corale, care găsește timp și pasiune și pentru muzicologie, se informează continuu despre tot ce se întîmplă în muzica contemporană și e gata

---

România liberă, 6 ianuarie 1967.

oricînd să-şi spună părerea personală despre cele mai arzătoare şi controversate probleme de creaţie.

Libretul prezintă concentrarea la esenţă a tragediei cu acelaşi nume de Garcia Lorca, înfăţişînd eroismul în faţa morţii al unei luptătoare spaniole pentru libertate, ridicată împotriva uneia din cele mai întunecate monarhii din cîte a cunoscut istoria. Din punct de vedere dramatic, am spune că desfăşurarea operei nu aduce multe momente specifice de confruntare răspicată între personaje, exceptînd scena anchetării Marianei de către Don Pedrosa. În concepţia operei, compozitorul a manifestat o atitudine mai mult *expozitivă*, de creare a cadrului şi atmosferei prin admirabile pagini corale şi de definire a caracterelor prin recitative, arii şi duete. Doru Popovici tinde în chip vădit către o *muzicalizare* a operei cu rădăcini clasice foarte evidente, apropiate în spirit de vechea *opera seria*, nobilă întruchipare a unor subiecte pline de grandoare din mitologia antică. Nu tinde atît spre o desfăşurare sonoră filmică ci mai curînd către făurirea de chipuri muzicale statuare, cu valoare şi semnificaţie de simbol. Desigur, din punctul de vedere al operei pline de culoare şi mişcare, o asemenea concepţie poate apărea ca nesatisfăcătoare. Este — într-adevăr — mai mult o operă-oratoriu, în care însă estomparea dinamismului şi a contrastelor este în bună măsură compensată de valoarea muzicală ridicată a partiturii. Un regizor ingenios şi cu cultură artistică solidă ar reuşi, desigur, prin valoarea plastică a tablourilor să dea şi viaţă scenică adecvată operei *Mariana Pineda*. În ce priveşte muzica, ea este de o frumuseţe lirică rar întîlnită la un asemenea nivel în creaţia noastră actuală, iar sintezele stilistice pe care le-a urmărit compozitorul, clădirea formală a lucrării pe baza experienţei lui Alban Berg, se topesc într-un întreg armonios, în care intervenţiile nu sînt vizibile ca atare (...)

Ca intenţii, atmosferă, mijloace, *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu se situează la antipodul stilistic al lucrării lui Doru Popovici şi acest contrast este binevenit şi stimulator. Autor de simfonii, sonate, lieduri de o construcţie solidă şi de o ţinută elevată, Bentoiu, talent a cărui latură ironico-spirituală ne-a apărut pînă acum doar în străfulgerări pasagere, ţinută parcă în rezervă, şi-a dezvăluit-o acum în întregime, prezentîndu-ne o operă comică spumoasă şi vioaie. Însăşi alegerea libretului, adaptat cu îndemînare după una din comediile de fapt mai subţiri ca problematică ale lui Molière arăta apropierea de spiritul operei *buffa*, în care hazul situaţiilor, creionarea alertă a personajelor, schimbul fulgerător de replici — cu ecou imediat în rîndurile publicului — domină asupra ascuţimii satirice foarte incisive. Evident, este ridiculizat aici semidoc-

Scanned with OKEN Scanner

tismul incompetența camuflată sub formule sforăitoare (vezi cei patru doctori), zgîrcenia burgheză și incapacitatea de a înțelege aspirațiile firești ale sufletelor tinere etc. Este, în linii mari, o tematică de mult consumată de secole întregi de operă bufă. Bentoiu însă o actualizează, aplicînd tăișul satirei nu numai asupra personajelor încriminate ci și asupra șabloanelor muzicale puse în circulație, ca rețete sigure de succes, de-a lungul diferitelor epoci ale dezvoltării teatrului liric. Opera sa este și o originală parodie muzicală a diferitelor stiluri și adevărul este că, pentru a o gusta din plin, auditoriul trebuie să se fi familiarizat mai îndeaproape și cu modelele caricaturizate. *„Medicii se drapează într-o pedanterie serială"* — scrie de pildă compozitorul în programul de sală ; chiar fără a citi această explicație, ascultătorul simte că, deodată, sentințele „științifice" ale celor patru doctori se desfășoară într-un climat muzical mult mai abstract decît cel folosit anterior. Desigur, cunoașterea „adresei precise" a stilului caricaturizat conferă o savoare sporită pasajului respectiv. Există însă, totodată și riscul ca pe acest drum să se ajungă la un oarecare caracter eteroclit al lucrării, luată în ansamblul ei.

Trebuie să spunem că valoarea dominantă a operei lui Bentoiu constă în simțul scenic admirabil al compozitorului, în intuirea exactă a efectului, în cunoașterea circuitului *cuvînt-sunet muzical-gest-reacție a ascultătorului* și că acest mecanism esențial în opera bufă funcționează fără greș. Descoperim deci în Bentoiu pe un compozitor destinat a se lega pe viitor tot mai strîns de teatrul muzical și succesul neîndoielnic pe care îl va obține în fața publicului *Amorul Doctor* îl va stimula în această direcție. E probabil, de asemenea, că opera-parodie este o primă formulă, folosită aici cu deplină măiestrie, dar care va fi urmată cu timpul de soluții stilistice calitativ superioare.

Spectacolul realizat pe scena Teatrului de Operă și Balet (unde se pare că în ultima vreme premierele tind să se succeadă într-un tempo mai viu) se urmărește cu deosebită plăcere, și aceasta îndeosebi pe temeiul reușitei colaborări dintre regie (George Teodorescu), conducerea muzicală (Mircea Popa), scenografie (Ion Ipser), coregrafie (Tilde Urseanu). Iată, în fine, o viziune contemporană asupra teatrului muzical, plină de vervă, aerată, înțelegînd la justa lui valoare elementul atractivității. Poate doar că unele accente prea evident revuistice (finalul dansat) ar fi putut fi estompate, spre folosul unității stilistice sugerate totuși de titulatura de *operă comică (...)*

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIUL
lui Paul Constantinescu

În recent publicata sa monografie dedicată compozitorului Paul Constantinescu, Vasile Tomescu întrebuințează în legătură cu cele două oratorii pe teme bizantine termenul de *capodoperă*. După audiția de aseară a ultimului — în ordinea cronologică a compunerii — dintre ele, cuvîntul, care putea apare lectorului neavizat ca excesiv de entuziast, ne apare din plin justificat. Da, este în adevăr vorba de o capodoperă clasică a muzicii românești, care ne-a oferit la această a treia a sa audiție — și pentru mulți dintre ascultătorii de astăzi prima, dat fiind că cele anterioare avuseseră loc în 1947 și 1948 — emoții artistice rar întîlnite. Se adeverește, deci, că pentru cine nu cunoaște oratoriile, figura componistică proeminentă a lui Paul Constantinescu apare incomplet conturată, lipsită fiind de una din componentele ei esențiale. Iar recitind fragmentele unor cronici prilejuite de primele prezentări ale lucrării, trebuie să fim de acord cu regretatul folclorist Ilarion Cocișiu în afirmația că Paul Constantinescu reușește, inspirîndu-se din cîntările cultice ortodoxe, să ofere o replică modelelor clasice ale genului, care se poate așeza fără sfială alături de nepieritoarele creații în genul oratorial ale titanilor muzicii baroce.

În această lumină, prezentarea de aseară a oratoriului lui Paul Constantinescu se plasează de pe acum printre autenticele evenimente ale festivalului actual, dovedind totodată faptul că muzica vocal-simfonică românească a ajuns încă în urmă cu decenii la o superioară cristalizare — și anume, pe linia cea mai prețioasă, aceea a urmăririi esenței muzicale, a interiorizării, a economiei expresive,

---

România liberă, 8 septembrie 1967.

Scanned with OKEN Scanner

departe de orice efecte gălăgioase sau de suprasolicitare a unui aparat interpretativ de dimensiuni gigantice.

În ansamblul lui, *Oratoriul bizantin de Crăciun* de Paul Constantinescu ni s-a înfățișat ca un extins imn liric, de o luminozitate blîndă, discretă, dar pătrunzătoare. Compozitorul a recurs la extrema simplitate, la puterea de a emoționa a melodiei, în puritatea ei primară. Scriitura corală și cea orchestrală sînt de o consecvent urmărită transparență, nuanțele sînt diafane, sentimentul eliberat de orice zgură de prisos. Încă de la început, corul înfiripat pe sonoritățile de vis ale flautului, celestei și viorilor, se ridică parcă dintr-un izvor pînă atunci invizibil, dar existînd din toate timpurile, iar creșterea de la șoapta murmurată la jubilația de bucurie este înfăptuită cu o măiestrie nu numai realizat exteriorizată în expresia ei muzicală, dar atingînd coarde sufletești neobișnuit de adînci. În genere, acest lucru este adevărat pentru multe din paginile corale ale oratoriului, ca de pildă cea intitulată *De frum'seța fecioriei tale,* scrisă pentru cor *a cappella*, din prima parte a oratoriului, impresionantul cîntec de mărire, cu unisonul lui arhaic, din partea a doua, ca și pentru cvartetele solistice din ultima parte. Pline de savoare, pe alocuri cu accente pronunțat populare, sînt momentele de contrast, ca de pildă *corul păstorilor* din partea a doua, cu o ritmică pregnantă, ca și cele de măreție jubilatoare, în care procedeele antifonice sînt folosite cu măsură dar cu deplină eficiență. Recitativele evanghelistului, cum este cel cu *„porunca de la chezarul August“*, depănate de Valentin Teodorian cu o expresivitate aparte, au un zvon de povestire de demult, amintind cîteodată de istorisirile bătrînului cronicar Pimen din *Boris Godunov ;* intervențiile lui Gavriil (Emilia Petrescu) desfășurate în registrul acut au cuvenita rezonanță angelică, aria Mariei (Martha Kessler) aduce nota mișcătoare de duioșie și umanitate, iar Irod (Helge Bömches) este „mefistofelic“ fără să iasă însă din cadrul stilistic general, de altfel ca întregul episod în culori mai întunecate (singurul) prezent în centrul ultimei părți a oratoriului.

Corul Filarmonicii „George Enescu“, excelent pregătit de maestrul Dumitru Botez și cîntînd cu multă expresivitate, ca și orchestra — întreg aparatul interpretativ aflat sub conducerea dirijorului Mircea Basarab — au fost la înălțimea semnificației muzicale a evenimentului, restituindu-ne frumusețea lucrării lui Paul Constantinescu în toată măreția ei neostentativă și cu atît mai convingătoare.

Scanned with OKEN Scanner

PRIME AUDIȚII

Cunoscut prin activitatea sa de compozitor, Anatol Vieru a ieșit acum „la scenă deschisă", confirmînd încă o dată adevărul, tot mai des verificat, că între aspectul de creator de muzică și cel de interpret al ei tinde să se stabilească o fuziune din ce în ce mai puternică în viața artistică contemporană. Și-a alcătuit, deci, un ansamblu format nu din vedete, ci din tineri — vedetele erau doar cei doi eminenți dansatori Miriam Răducanu și Gheorghe Căciuleanu — și a prezentat pe scena Sălii mici a Palatului un concert de prime audiții, care s-a bucurat de o asistență neobișnuit de largă.

Programul a fost astfel structurat încît propunerea înnoirilor de idee și limbaj pe care le aduce Vieru a apărut fundamentată pe o solidă bază clasică ; astfel concertul a purtat de la început amprenta unei substanțialități muzicale indiscutabile, adusă chiar de prima piesă interpretată. Este vorba de instrumentarea, aparținînd lui Vieru, a unor *Cantiones sine textu* de Orlandus Lassus, dintr-o amplă lucrare a genialului contrapunctist, *Magnus Opus*. Savanta și savuroasa înveșmîntare a texturii originare în jocul, adesea fascinant de sugestiv, al timbrurilor moderne, a arătat concret putința reunirii, într-un arc extrem de cuprinzător, a cutezanței gîndirii muzicale de demult și de astăzi. Pe alt plan, dar întîlnindu-se undeva în înțelesurile profunde, o idee înrudită am deslușit-o și din audierea lucrării *Întrebare fără răspuns* a clasicului muzicii americane moderne, Charles Ives.

Anatol Vieru a ilustrat, de asemenea, în trei dintre lucrările proprii înfățișate, tendința *concertului* contemporan de a se apropia

---

România liberă, 24 aprilie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

de *spectacol*. Muzica și sugerarea ei plastică se îngemănează într-o expresie unică. Astfel, cel de-al patrulea „instrument" într-un *Cvartet*, alături de clarinet, corn și percuție devine *dansatoarea*. Spiralelor descrise de clarinet, le răspunde cu încolăciri ale brațelor și unduiri ale întregii ființe ; cornul îi sugerează mișcări mai drepte, unghiulare ; percuția descătușează parcă vraja alternînd cu frenezia acțiunii. Muzica aduce declarate ecouri stravinskiene și este de o sesizantă limpezime a desenului.

În *Rezonanțe Bacovia*, cunoscuta impresionantă melopee pentru flaut solo a lui Vieru (excelent cîntată de Paull Dénes), aceeași dansatoare, Miriam Răducanu, mimează într-un veșmînt adecvat — în care se închide cu totul — parcă omagiul ieșirii din întuneric, al trecerii de la neformă la formă, cazna țîșnirii fluturelui din larvă, a articulației din vîscozitate. Sugestivitatea imaginii este netăgăduită. Se face totuși o greșeală de regie : în partea a doua a piesei, în care flautul se îngînă cu propriul său chip, oglindit în înregistrarea primei secțiuni pe bandă de magnetofon, dansatoarea iese din joc fără să poată însă împiedica privirile să încerce să-i distingă silueta, în semi-obscuritate. Publicul nu pricepe, un timp, că rolul ei s-a terminat de mult.

În fine, *Orologii*, cea mai *spectaculoasă* dintre piese : în distribuiri riguros calculate, sugerări ale tuturor lucrărilor din concert alternează cu tînguiri vocale (bineînțeles înregistrate pe bandă), cu sentințe din texte ce pun gîndirea în mișcare și care-și au adesea corespondențe cu ce vedem și auzim pe scenă, cu intervențiile dansatorului ce *„leagă și întrerupe mișcări"*. Este o polifonie auditiv-vizuală, colorată cu tot felul de intervenții sonore cu efect de surpriză, combinată din elemente ce se supun gîndirii compozitorului într-un fel desigur nou față de experiența trecutelor veacuri. Publicul este solicitat să-și reascută sensibilitatea și puterea de înțelegere după alte coordonate. Fără îndoială, logica intențiilor și eficiența cu care sînt realizate nu pot scăpa nimănui, dat fiind că Vieru își definește totdeauna cu pregnanță țelurile creatoare. Și astfel, de la orchestrarea lui Lassus și pînă la *Orologii*, linia gîndirii este dreaptă. Fiecare ascultător și spectator are totuși dreptul să aleagă dintr-o asemenea evoluție ce îi este mai apropiat și ce corespunde mai mult propriei sale realități interioare.

Scanned with OKEN Scanner

O VALOROASĂ LUCRARE CONCERTANTĂ

Am asistat și la repetiția generală a concertului de închidere a stagiunii al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii anume pentru a cunoaște mai îndeaproape o lucrare românească ce-și pregătea cu această ocazie prima audiție : *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu. Compozitorul este printre cei mai remarcabili din generația sa tocmai pentru că nu ține de fel să se facă remarcat cu orice preț. Muzica sa, adică, nu urmărește să epateze prin utilizarea unor mijloace de expresie cu forță „de șoc", ci — menținîndu-și cu consecvență caracterul contemporan — vizează totdeauna anumite valori de substanță, de fond, la care ascultătorul se va dovedi, fără îndoială, sensibil. Vibrația interioară permanentă a muzicii lui Dan Constantinescu se transmite deopotrivă celor care nu s-au deprins pe de-a-ntregul cu noile tehnici de compoziție ca și specialiștilor cei mai avizați în domeniul respectiv. Calitatea aceasta se leagă intim de sinceritatea și onestitatea, am spune de *autenticitatea* unui artist caracterizat printr-o mare autoexigență, care nu se impune prin cantitatea lucrărilor, ci prin faptul că fiecare dintre ele marchează un moment semnificativ. Așa se face că *Variațiunile* lui au constituit succesul cel mai stabil al formației *Musica Nova*, că *Simfonia de cameră* a fost unul din cele mai substanțiale puncte ale programului de prime audiții prezentat de ansamblul clujean *Ars Nova* și că acum *Concertul pentru pian* se impune de la început în primul plan al noii noastre literaturi concertante.

Lucrarea — datată 1963 — nu mai este tînără, dar, deși difuzată în înregistrări, își află abia la prima audiție publică reflecto-

---

România liberă, 6 iunie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

rul aţintit asupră-i. Structura ei este originală — două mişcări lente încadrînd una rapidă : de fapt concertul are o anumită atrăgătoare fluiditate, tocmai prin marea variaţie de tempo şi ţesătură pe care o evidenţiază, pentru că înlăuntrul părţilor lente aflăm episoade mai mişcate, iar în cadrul celei repezi altele mai largi. Pianul, pe de altă parte, apare cînd încadrat în orchestră aproape ca un instrument *obligato,* cînd concertînd, în accepţiunea clasică, cu restul ansamblului angajat în „întrebări şi răspunsuri" deosebit de animate. Întreaga lucrare este presărată cu cadenţe ale instrumentistului solist, atrăgătoare tocmai pentru că nu apar minuţios pregătite ci au aerul că se desprind, cu deplină spontaneitate, din cursul firesc al desfăşurării muzicii. Orchestra este, de asemenea, tratată cînd polifonic, chiar cu evidenţieri solistice ale instrumentelor într-o atmosferă înrudită cu cea a muzicii de cameră, cînd în grupuri compacte. Un exemplu de felul în care compozitorul ştie să utilizeze scrierea instrumentală specifică pentru crearea unei tensiuni sonore şi emoţionale eficiente este, de pildă, începutul ultimei mişcări cu acele intrări succesive ale diferitelor voci care, suprapunîndu-se, dau un efect de creştere interioară impresionantă.

Interesant este că impresia de noutate pe care o produce audierea *Concertului* lui Dan Constantinescu rezultă tocmai din ocolirea mijloacelor uzate ale spectaculozităţii concertante şi din degajarea cu care sînt alternate modalităţile de expresie, toate slujind făuririi unei atmosfere de subtilă poezie sonoră. Este, de fapt, un *concerto* meditativ, plin de interiorizare, în care bravurii instrumentale i se acordă drepturile de rigoare, nefiind lăsată totuşi să „zburde" în dauna nobleţei substanţei muzicale. Şi astfel, la capătul audierii lucrării, ascultătorul este profund pătruns de originalitatea muzicii pe care a ascultat-o, fără ca obişnuinţele sale auditive anterioare să fi fost violentate într-un chip foarte vădit. În fond, aci stă apreciabila subtilitate de creator contemporan a compozitorului, ce are tocmai de aceea şanse să deştepte, prin muzica sa, ecouri prelungite în timp.

Pentru Alexandru Hrisanide acesta a fost un nou prilej de a-şi demonstra calităţile de interpret al muzicii pentru pian din vremea noastră, în slujba căreia îşi pune propria sa experienţă componistică şi o dezinvoltură instrumentală mereu crescută. Iar Theodor Costin şi-a dovedit, odată mai mult, la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii, ataşamentul pentru creaţia românească pe care o slujeşte fidel şi în calitatea sa de conducător permanent al filarmonicii craiovene.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MUZICĂ ROMÂNEASCĂ DE CAMERĂ

Deşi concertul de muzică românească de cameră de sîmbătă a fost susţinut de trei formaţii diferitie, el s-a dovedit unitar prin valoarea ridicată a interpretării, care conturează o atitudine de dragoste şi respect a grupurilor noastre instrumentale de frunte pentru valorile certe ale noii creaţii muzicale autohtone. Se cîntă, în adevăr, cu o *angajare* interioară totală, cu seriozitatea şi pasiunea care erau rezervate, cu ani în urmă, doar, în cele mai bune cazuri, lucrărilor din repertoriul de mult consacrat. Această *mutaţie* demnă de relevat în atitudinea interpretativă este de natură să slujească apropierii mult mai eficiente a noilor creaţii de public ; se cuvine relevată, pe această linie, valoarea în creştere a concertelor de muzică românească date la actualul festival. Cît priveşte ecoul lor în rîndurile muzicienilor oaspeţi de peste hotare, el este deosebit — şi *aceste* concerte sînt, în primul rînd, acelea pe care ei le urmăresc cu mai mult interes, ele constituind, dincolo de înşiruirea strălucitoare a vedetelor solisticii internaţionale, latura cu adevărat specifică, caracteristică, a *Festivalului „Enescu"*, ca manifestare complexă a vieţii muzicale româneşti.

Formaţia *Musica Nova* a reeditat, în începutul concertului, interpretarea acelui *Concertino* scris de Adrian Raţiu care a constituit, de-a lungul turneelor internaţionale din ultimii ani, unul din succesele stabile în faţa opiniei publice muzicale internaţionale. Piesa realizează, într-adevăr, un echilibru fericit între nobleţea şi *ţinuta* substanţei muzicale şi contemporaneitatea limbajului, între caracterul cameral şi punerea în lumină a valorilor individuale, solistice, din cadrul grupului de interpreţi. Iar redarea ei a fost,

---

România liberă, 15 septembrie 1970.

poate, mai captivantă ca totdeauna, reprezentînd concentrat, tot entuziasmul pilduitor cu care Hilda Jerea, Aurelian Octav Popa, Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac și Cătălin Ilea au slujit, în ultimii ani, creația originală de cameră.

Au urmat cele *Cinci poeme* de Ludovic Feldman, pe versurile Marianei Dumitrescu, comentarii muzicale străbătute de o sinceră undă romantică ale unor confesiuni lirice emoționante ; interpretarea lor, fiecare fragment muzical fiind precedat de recitarea poemului (Ion Marinescu) ne evocă, de fiecare dată, chipul regretatei noastre poete. Este o cinstire cuvenită memoriei sale, în cadrul festivalului, cu atît mai mult cu cît lirica Marianei Dumitrescu a fost un statornic izvor de inspirație pentru unii din compozitorii noștri de frunte.

Am ascultat apoi cu mult interes un *Trio* de Dumitru Capoianu, excelent cîntat de trio-ul *Pro Arte* (Varujan Cozighian, George Popovici, Alfons Capitanovici). Compozitorul, cunoscut pe de o parte prin dezvoltarea plină de umor și fantezie a domeniului muzicii de film, pe de altă parte prin sensibila transpunere simfonică și corală a unor valori folclorice selectate cu grijă, ni se dezvăluie aci sub aspectul, mai puțin familiar pînă acum, al exploratorului unui *dramatism* instrumental ce împrumută o nouă dimensiune, o nouă substanțialitate, creației sale.

În fine, Anatol Vieru, acest spirit febril al muzicii noastre, în neîncetată căutare de orizonturi sonore noi, propuse cu dezinvoltură și curaj imaginației ascultătorului contemporan, ne-a oferit *Trepte ale tăcerii* pentru cvartet de coarde și percuție. Față de lucrările ce o precedaseră, aceasta țintea desigur spre defrișarea unor alte drumuri, ale unor cărări nebătute, solicitînd un rapid efort de adaptare din partea publicului. Poate surprins la început, acesta avea să urmărească, cu o degajare sporită pe măsură ce piesa înainta în timp, meandrele neașteptate ale călătoriei fantastice la care îl invita unul din acei creatori de muzică ce înțeleg epoca noastră în sensul ei de *permanentă descoperire* a unor taine inaccesibile trecutului. Trebuie arătat că ghidul nostru în acest voiaj sonor — cvartetul *Philharmonia,* cu colaborarea lui Cornel Huss la percuție — a fost cît se poate de eficient și strădania lui se cuvine relevată în chip special ; o notă bună și pentru coordonatorul execuției, Paul Staicu.

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIUL MIORIȚA
de Sigismund Toduță

Concertele date de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Cluj reprezintă, începînd de la trecutul Festival „Enescu" și continuînd din plin cu recenta, cea de a cincea ediție, manifestări artistice de prestigiu, pregătite cu impecabilă seriozitate și cu conștiința neabătută a răspunderii pe care o incumbă participarea la o sărbătoare muzicală de asemenea proporții și răsunet. Acest adevăr s-a confirmat o dată mai mult cu prilejul celui de-al doilea concert oferit de orchestra clujeană. Sub bagheta lui Emil Simon, cu concursul corului Radiotelevisiunii și al apreciaților soliști vocali Emilia Petrescu, Martha Kessler și Valentin Teodorian, ne-a fost oferită mai întîi o fericită reîntîlnire cu oratoriul *Miorița* al maestrului Sigismund Toduță.

Tema, fundamentală pentru spiritul poeziei populare românești, pentru viața și sensibilitatea cea mai adîncă a poporului român, a tentat pe mulți dintre compozitorii noștri și se cuvine arătat că de fiece dată ea a generat, în creația fiecăruia dintre aceștia, realizări de seamă. Așa s-a întîmplat și în cazul lui Sigismund Toduță ; simfoniile sale ni l-au arătat ca un cugetător al marilor forme orchestrale, în timp ce corurile — și cu deosebire suavele și delicatele *colinde* — ne-au dezvăluit o vibrație sufletească, cu atît mai emoționantă cu cît se aliază totdeauna cu o interiorizare, am spune, cu o *pudoare* a expresiei ce distinge cu deosebire, între multe alte calități, pe maestrul clujean. *Miorița* s-a născut din contopirea acestor două aspecte, dovedindu-se, de aceea, o „operă-cheie" pentru definirea profilului creator al lui Toduță.

Muzica, nr. 10, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Distins profesor de compoziţie, adevărat savant al muzicii — cercetarea sa extinsă asupra formelor barocului este, fără îndoială, o piatră de hotar în muzicologia actuală —, Toduţă ridică la un nivel impunător aspectul *profesionalist* al lucrărilor sale. De obicei — şi nici *Mioriţa* nu este o excepţie — zămislirea lor se întinde pe o perioadă îndelungată de timp, în care impulsul originar capătă răgazul de a-şi dobîndi un veşmînt sonor desăvîrşit cu migală şi dragoste. Nimic nu este deci întîmplător în creaţia lui Toduţă — rezultatul ce ni se oferă fiind totdeauna în perfectă concordanţă cu cele mai subtile nuanţe.

Respectînd aidoma versiunea Alecsandri, aleasă ca suport poetic, compozitorul şi-a aliat simţirea cu a bardului popular, realizînd o performanţă destul de rară : aceea de a rămîne permanent firesc şi credincios spiritului textului, în acelaşi timp de a-şi impune convingător personalitatea, de a se dovedi *original*, însă fără umbră de ostentaţie. Viziunea oratoriului este absolut unitară, într-o simbioză liric-dramatică netulburată de delimitări aspre ori căznite. Desfăşurarea dramei este privită, aşa cum trebuie, *dinăuntru*, pe planul reflexiei sufleteşti, depănată fiind ca o meditaţie fundamentală despre viaţă şi moarte ; de aceea, înlănţuirea episoadelor are un excepţional *legato*, făcîndu-le să derive unele din altele şi dîndu-ne posibilitatea, la urmă, să putem afirma că am cuprins tot peisajul dintr-o privire. Încrîncenarea unor fapte grozave — omorul, pus la cale, al ciobanului, perspectiva pieirii — dă naştere unei muzici înfiorate sau încordate, însă păstrîndu-şi înţelepciunea şi echilibrul. Am spune că l-am apreciat şi l-am înţeles pe compozitor tocmai pentru că nu a cedat tentaţiei efectului minor, de a dezlănţui surlele maselor instrumentale prăbuşite cu gălăgie, spre a sublinia cu evidenţă aspectele cutremurătoare ale baladei ; dimpotrivă, a folosit cu multă chibzuinţă mijloacele muzicale de esenţă, muzica dobîndind în aceste momente un colorit sumbru sau o înnourare densă, ecou al sufletului tulburat de învecinarea cu o cumpănă teribilă. Este, acesta, un fel de rafinament al simplităţii pilduitor în felul lui, pentru că muzica lui Toduţă îşi păstrează parfumul plaiurilor de pe care s-a ridicat *Mioriţa* şi în acelaşi timp este nobil elaborată. Dramatismul, atunci cînd apare, este deci *conţinut* şi *intrinsec* — şi nu sună nici o clipă a goliciune nefundamentată. Aşa trebuie văzută egalitatea de atmosferă ce domneşte peste *Mioriţa* lui Toduţă ; este o muzică ce nu poate fi înţeleasă decît prin *cufundarea* în lumea ei, în adîncurile fibrei sonore. Acolo se petrece o mişcare psihologică intensă, dar trebuie să ne luăm răgazul şi liniştea să coborîm pînă la ea. O asemenea lucrare ne îndeamnă să cugetăm îndelung asupra sensurilor perceperii muzicii însăşi.

Scanned with OKEN Scanner

Nu cumva ne-am obișnuit să reacționăm doar la o artă a contrastelor violente, a gesturilor tari, și ne refuzăm, în chip dăunător, frumusețile gîndirii sonore, rezultate din sedimentarea, în timp, a unor roci tari și prețioase ?

Acestea fiind zise, ar fi în zadar să detaliem unul sau altul dintre episoadele *Mioriței ;* ne mărginim să evocăm splendida eglogă *Dar cea mioriță,* în care suavitatea vocilor corului feminin plutește peste fondul inefabil, aerian, al instrumentelor de coarde. Sau poate, prin valoarea de contrast față de tot restul lucrării, *Dansul* (partea a zecea), una din cele mai remarcabile pagini orchestrale ale lui Sigismund Toduță, dans halucinant, vizionar, răscolitor, demn de o asemenea epopee fără început și fără sfîrșit în negura vremurilor.

Pronunțata unitate a viziunii artistice, înglobînd „*varietatea procedeelor și mișcării*" (de care vorbește Cornel Țăranu în programul de sală al concertului) reiese cu evidență chiar atunci cînd interpretarea — cum a fost de astă-dată cazul — se preocupă în mai mare măsură de sublinierea sîmburelui dramatic al lucrării, de alternarea între senin-transfigurata confesiune lirică a ciobănașului moldovean și aspectul de grandoare tragică al evenimentelor evocate de eposul popular. Participarea tuturor factorilor interpretării a fost reunită printr-o calitate comună ridicată, prin acea înfiorare emoțională rezultată din pătrunderea componentelor esențiale ale stilului specific al maestrului clujean.

Scanned with OKEN Scanner

CIORTEA — PRIMĂ AUDIȚIE

Variațiunile pentru pian și orchestră pe o temă de colind de Tudor Ciortea ne-au făcut marea bucurie de a constata posibilitățile de reînnoire pe care un muzician autentic le găsește în cadrul propriului său stil, atunci cînd nu se dovedește opac la ceea ce se petrece în juru-i. Am aflat, într-adevăr, în noua lucrare a acestui artist — a cărui sensibilitate și frumusețe sufletească iradiază binefăcător asupra semenilor săi — sonorități extrem de proaspete, pe de altă parte o concentrare și o dinamizare în structurarea materialului muzical care împing înspre actualitate întreaga sa creație. Dacă titlul lucrării ne putea sugera o lume de o înseninare calmă, cu presupuneri de *pastoralism* monocrom, desfășurarea ei dezminte deîndată toate temerile. Tema de colind este angrenată într-o țesătură muzicală complexă și vie, operă a unui compozitor cu o atitudine *activă* față de acest nucleu, neîngrădindu-și fantezia după normele unei scolastici vetuste. Variațiunile se ascultă cu interes de la prima la ultima, muzica est- captivantă, directă fără să fie facilă, intelectuală fără să fie absconsă. Toate acestea se realizează pe planul valorificării resurselor solistice ale pianului, integrat totuși organic în aparatul simfonic și pus în lumina unei plăcute virtuozități moderne, în cadrul căreia interpretul principal are avantajul de a fi vedetă fără să pară. Este, de altfel, și felul de a se manifesta al lui Alexandru Hrisanide, pe care l-am aflat în cea mai bună formă a activității sale pilduitoare de propagare a noii creații pianistice românești. Este într-o continuă evoluție, corespunzătoare de altfel și faimei sale internaționale sporite, ca unul din interpreții reprezentativi ai muzicii contemporane. Inteligența și competența,

---

Contemporanul, 29 ianuarie 1971.

Scanned with OKEN Scanner

derivate din propria formație componistică, sînt tot mai mult dublate de puterea de seducție a unei pianistici de mare calitate, definită prin rotunjirea sunetului și coloritul extrem de diferențiat.

Dirijorul iugoslav Angel Surev, care a făcut față cu bine dificultăților acestei prime audiții, ne-a oferit, la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii, o pitoresc-folclorică suită din baletul *Inimă cu spini* al compatriotului său Kresimir Baranovici și *Simfonia a IV-a* de Dvořák, în care undele lirismului au apărut umbrite de o masivitate și o vehemență ușor disproporționate cu substanța duioșiei intime a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

OPERA HAMLET
de Pascal Bentoiu

Iată, în muzica românească actuală, o dată : *Hamlet* de Pascal Bentoiu ; nu este pur și simplu încă o primă audiție, ci o operă de mare însemnătate, asupra căreia se cade să ne oprim, să medităm și să o reascultăm, de la început animați de convingerea că răsunetul ei va fi prelungit în timp. Motivul este complex și simplu în același timp : tema inspiratoare este o capodoperă universal admirată a celui mai mare dramaturg din existența de pînă acum a omenirii, iar cutezanța compozitorului care s-a apropiat de ea se dovedește deplin îndreptățită. Nu vom sta acum să enumerăm partiturile inspirate de *Hamlet ;* nu și-ar avea rostul, și de altfel compozitorul arată, cu multă dreptate, în cuvîntul său introductiv din program, că *„valoarea în artă nu poate fi decît strict contemporană vremii în care este produsă“*. Totuși, pentru cine are cît de cît o cultură artistică, este de îndată limpede că opera lui Bentoiu contează, și dintr-o perspectivă istorică mai largă, printre cele mai de seamă lucrări muzicale din șirul celor închinate celei mai cunoscute tragedii shakespeariene.

Pascal Bentoiu este o personalitate foarte clar conturată și însușirile sale umane sînt, cu deosebire în cazul acesta, importante pentru înțelegerea muzicii sale. Este un muzician și un gînditor de o cultură vastă, însă nu răspîndită haotic pe spații nedimensionate, ci *structurată,* astfel încît să nutrească și nu să inhibe o poziție proprie totdeauna clar exprimată. Este un om lucid și ordonat, înzestrat cu o logică nativă și cultivată, deosebit de solidă. Severitatea care-l caracterizează este în primul rînd o autoseveritate și ea apare permanent justificată de înălțimea criteriilor este-

---

România liberă, 25 noiembrie 1971.

tice și etice în numele cărora acționează. Cînd se înfățișează cu o lucrare nouă, știm dinainte că ea va fi, profesionalmente vorbind, impecabilă, cristalizată și finisată, cu un cuvînt — îngrijită. Nu a impus niciodată prin cantitate, ci prin calitate. Nu face caz și zarvă în jurul opurilor sale înainte de a le supune judecății colegilor și opiniei publice. Preferă să se discute din momentul în care ele *intră în existență* — din momentul în care sînt ascultate și pot fi judecate la lumina zilei. Cu toate că este tăios în atitudini, se dovedește un creator decent și chiar pudic în relațiile cu producțiile sale : am putea spune că unele nume mari ale muzicii noastre — ca Enescu și Jora — îi stau permanent ca pildă în această privință.

Cunoscînd omul, ne vom apropia mai direct de muzica sa. Este o muzică *gîndită*, logică, cu o arhitectură limpede, care este a sa fără să fie rezultată din obsesia căutării originalității. Este o muzică contemporană, ale cărei baze clasice se simt însă oricînd și care supune izvoarele informației legilor unei elaborări personale echilibrate și adînci. Emoțiile apar totdeauna trecute prin filtrul înțelepciunii, niciodată agresive sau primare. Este o muzică eufonică, și atunci cînd are de exprimat crispări sau drame, fără îndoială înrîurită și de ideea unei armonii cosmice ca și de grandoarea viziunilor antichității, încrîncenările subordonîndu-se, în fond, rezolvării, depășirii lor. Toate acestea sînt mai importante decît povestirea a ceea ce se întîmplă pe parcursul lui *Hamlet*, care oricum nu se poate povesti. Important este că Bentoiu a replămădit textul lui Shakespeare, pornind de fapt de la ideea că toată lumea este familiarizată cu el — și a reținut esența caracterelor, a conflictului, a înfruntărilor dramatice. El nu a mai urmărit, deci, splendoarea în sine a literei textului, ci l-a considerat instrumentul unei personale oglindiri muzicale. De aceea, opera este convingătoare, pentru că evadează din sfera unei bune muzici de scenă, adaptată rigorilor unei piese date. Astfel, Bentoiu evită și pericolul de a se măsura cu Shakespeare, copiindu-l muzical. Pornită din *Hamlet*, opera are valoarea ei și în afara genialei surse de inspirație. Este ca muzica cu program ce-și trăiește viața în afara depănării poveștii literare — paralel și chiar independent de ea.

Muzica lui Pascal Bentoiu este, deci, bună, pentru că, fiind desigur suplu adaptată situațiilor dramatice, își depășește condiția ilustrativității și stîrnește prin ea însăși reacții sufletești. Ca pildă putem da interludiile simfonice deosebit de reușite și care sintetizează de multe ori porțiuni mari din dramă ; *fuga* pentru percuție de la sfîrșitul scenei a IV-a este o prelungire în paroxism a tensiunii următoare uciderii lui Polonius : prezența spectrului, groaza

Scanned with OKEN Scanner

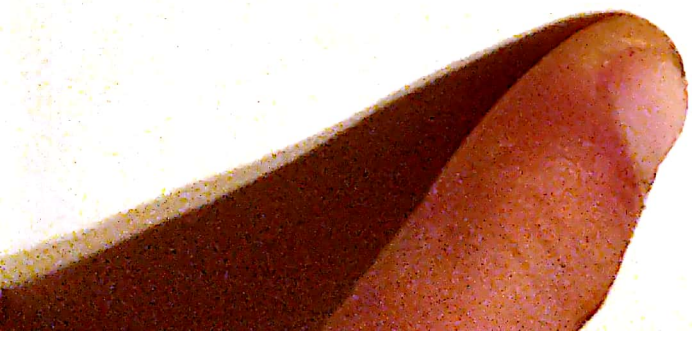
reginei, insuportabilul zbucium din sufletul lui Hamlet — toate sînt aici prescurtate, esențializate.

Important este că Bentoiu a scăpat de tirania procedeelor ; imprimările pe bandă magnetică adăugate execuției muzicale din sală, orga, reverberația, filtrele — toate slujesc organic și unitar *ideea*, nu vor să fie *bau-bau* în sine. Amintirile clasice și înnoirile contemporane își dau mîna fără să se îmbrîncească, fiind mînuite cu o liniște totală de către compozitor.

După cît am reținut de la această primă audiție, Bentoiu nu a mers către extrema individualizare muzicală a personajelor, exceptînd poate pe Ofelia, ci mai degrabă a *situațiilor dramatice*. De altfel, melodia mai mult înmugurește decît înflorește ; compozitorul preferă un corespondent modern al stilului de *arioso* decît ariile desfășurate, care ar fi putut apărea, de altfel ușor deplasate admiratorului contemporan al lui Shakespeare.

Adînc impresionat de noul *Hamlet* al lui Bentoiu, mi-am pus doar unele mici întrebări. Cîteodată, intervalica întrebuințată în recitative nu mi s-a părut suficient de specifică ; s-ar fi crezut că mersul muzicii și treptele la care se oprea puteau fi așa dar și altfel. Aceasta este însă o problemă generală a multor recitative — nu numai în opera lui Bentoiu. Orchestrația este în general masivă, merge mai puțin pe culori individualizate, și în unele ansambluri a acoperit inteligibilitatea textului. Deși perfect adaptată execuției de concert (bietul autor, îngrozit de *intemperiile* colaborărilor cu teatrele de operă pare chiar mai încîntat să o asculte așa), cred că proporția cîntăreți-orchestră va apare și mai deplin realizată în teatru, cînd orchestra va cînta în fosă.

Nu doresc să-mi temperez entuziasmul, care ține să sublinieze cît mai puternic noua izbîndă a operei românești, datorată lui Pascal Bentoiu (...). Din distribuție, au strălucit Emilia Petrescu, Florin Diaconescu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, fără să subevaluăm meritele nici unuia din ceilalți interpreți. Sperăm să putem reveni asupra fiecăruia cu prilejul — care nu trebuie să întîrzie prea mult — al montării noului *Hamlet* la Opera Română. De asemenea, exprimăm mulțumiri colectivului Filarmonicii „George Enescu", care ne-a prilejuit în condiții excelente cunoașterea acestei foarte importante lucrări.



Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA A VIII-A
de Wilhelm Berger

Berger este dintre acei compozitori care se impun nu numai prețuirii, dar și dragostei noastre. Iată un muzician pilduitor, de o mare profunzime și probitate, impecabil profesionalmente și omenește. În relațiile colegiale, opiniile, sfaturile sale au pondere și decență, nu se crede mai presus decît toți și toate, știe să aprecieze ce e bun la celălalt, iar sfaturile sale izvorăsc totdeauna din justa balanță a tuturor elementelor. Este, adică, un *echilibrat*, dar un artist care știe prețul echilibrului, atins după încleștări dureroase cu intemperiile existenței, ca o platformă de calm deasupra valurilor. Toate acestea sînt importante pentru a înțelege cum se cuvine muzica lui Berger, rezultat al unei continue introspecții și ilustrînd adevărurile unei lumi interioare făurite în meditații îndelungi asupra trecutului și prezentului muzicii, asupra eternelor valori clasice și glasului vremurilor noi, în interdependența lor dialectică. Astfel și-a făurit Wilhelm Berger un anumit *ton* al muzicii sale, lesne recognoscibil și foarte unitar, în care eposul baladelor se transfigurează, adesea, la nivelul unui limbaj simfonic evoluat, în care lirismul doinit generează gîndiri sonore liniștite și prelungi. Este o lume în care trebuie să te cufunzi ca să o înțelegi, căci nu are nimic de a face cu spectaculosul și cu gratuitul, nu este *de efect* ci de *substanță*, se cere contemplată dinăuntru înspre înafară și nu invers, adică pornindu-se de la realitatea omenească pe care o cuprinde. Astfel înțeleasă, desfășurarea amplă a *Simfoniei a VIII-a*, închinată *Luceafărului* lui Eminescu, își dobîndește adevăratul sens — permițînd ascultătorului să trăiască, alături de compozitor, acel aproape neîntrerupt extaz liric pe care îl exprimă. Paleta simfonică a lui Berger a atins aci un rafinament necunoscut în trecut, combinațiile

---

Contemporanul, 4 februarie 1972.

Scanned with OKEN Scanner

de timbruri, polifonia, suprapunerile armonice iscînd priviri îndreptate în sus, spre spațiile necuprinse ; este o scrutare a infinitului cu *mijloace artistice*, în care vehiculele spațiale ale sufletului nu sînt puse în mișcare de niscaiva combustibile senzaționale, ci de zvonul bietelor instrumente ale orchestrei. Planînd în înălțimi, imaginația sensibilă a ascultătorului, stimulată de gîndul compozitorului, va îngloba cum se cuvine proporțiile neobișnuite ale acestui poem liric orchestral, cu adaos coral. Ni l-au cîntat Orchestra și Corul Radio, dirijate de Mircea Cristescu.

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA A XIV-A
de Dimitrie Cuclin

Mărturisesc dintru început că am fost foarte impresionat de prima audiție a *Simfoniei a XIV-a* de Dimitrie Cuclin, ca și de luciditatea și precizia cu care compozitorul și-a prezentat-o în programul de sală, făcînd într-o pagină și jumătate un fel de bilanț al ciclului primelor sale 14 simfonii — ultima constituind o încoronare a acestora, *„pe care trebuia să le rezume, dacă nu numaidecît într-o «sinteză», măcar într-un rol epilogal"* (citat din textul lui D. Cuclin).

Nu pot spune că am o cultură cucliniană suficientă, nu m-am adîncit vreodată, asemenea altor colegi muzicologi, în studiul aprofundat al drumului său creator, dar pot afirma, după ce am ascultat *Simfonia a XIV-a* — fără îndoială cea mai importantă lucrare a sa din cîte mi-a fost dat să urmăresc în sala de concert —, că venerabilul maestru are dreptul la o atenție extrem de susținută din partea noastră, a celor mai tineri, pentru că este, în tot sensul cuvîntului, *o personalitate*. Cuclin este un simfonist care a prelucrat în felul său propriu, întemeiat pe convingeri interioare de nestrămutat și păstrate cu o maximă consecvență, exemplul antemergătorilor clasici și romantici, filtrat de idealurile unui artist român. Nu orice ecou al tradițiilor este interesant, dar se cuvine arătat că atunci cînd remodelarea vechilor tipare se realizează în chip atît de magistral cum o face Cuclin în *Scherzo*-ul *Simfoniei a XIV-a*, de pildă, ea impune cu o valoare de specială originalitate. Întreaga lucrare de altfel, elaborată cu o stricteță formală impecabilă și cristalin de limpede, se ascultă cu un interes susținut și nu dă impresia lungimii, dat fiind că participarea afectivă permanent sinceră a compozitorului împrumută o viață intensă arhitecturii sonore.

Contemporanul, 23 iunie 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Întregul are ceva autentic măreț și este bine că, la 87 de ani, compozitorului i s-a adus acest omagiu, de a i se programa o lucrare-cheie a evoluției sale de om și muzician.

Dimitrie Cuclin este, desigur, un singular ; și-a expus și și-a apărat ideile muzicale întotdeauna cu o integritate exemplară. Fără îndoială, peisajul muzical contemporan este multiplu și contradictoriu — și soluțiile sale nu sînt singurele, în vremuri de adînci și tumultuoase prefaceri. Dar o asemenea creație monumentală și clădită pe principii solide merită cunoscută și înțeleasă, mai mult decît am putut-o face pînă acum.

Simfonia a XIV-a a fost excelent dirijată de Mircea Basarab și frumos cîntată de Filarmonica „George Enescu".

Scanned with OKEN Scanner

PRIMUL CONCERT — DEZBATERE

Deşi articolul de faţă se publică la locul obişnuit al cronicii, unde ne-am deprins să inserăm comentariile despre evenimentul muzical mărunt sau important, el ar trebui să fie tipărit cu litere de o şchioapă, ca să arate că se referă la un fapt ieşit cu totul în afara celor comun-muzicale şi înzestrat cu o semnificaţie aparte. Poate tocmai pentru că s-a înfăptuit un deziderat care ne stătea foarte aproape de inimă tuturor celor ce urmărim destinele muzicii româneşti contemporane, împletite inextricabil cu ecoul stîrnit printre cei cărora li se adresează, el începe greu în cuvintele, fatal uzate, de toate zilele. De ce ?

De foarte mult timp se simte nevoia unei forme de dialog nemijlocit între creatorul de muzică şi auditor, între care s-ar părea că se ridică adesea un strat gros de neînţelegeri, riscînd să degenereze într-un soi de incomunicabilitate permanentă. La drept vorbind, arta contemporană — fie ea muzică, fie ea pictură, teatru, film — nu este lipsită de povîrnişuri abrupte, care pot să intimideze uneori pe drumeţ, dacă acesta a plecat de acasă cu gîndul unei plimbări comode, ferite de efort. Fără îndoială că acele lucrări muzicale care au nevoie, ca să fie „înţelese", de o oră de explicaţii, după care urmează cîteva clipe de agitaţie sonoră, pot părea ridicole. Dar nu este mai puţin adevărat că *trebuie* să fim informaţi cît de cît despre ce a gîndit compozitorul, să ştim cam din care sferă şi-a ales mijloacele de expresie, cum se situează el în tabloul atît de diferenţiat şi nuanţat al contemporaneităţii etc. Fie şi numai *văzîndu-l* pe compozitor, urmărindu-l cum îşi explică piesa ce urmează a fi cîntată, observîndu-i fizionomia, dinamica muşchilor

---

Contemporanul, 1 decembrie 1972.

Scanned with OKEN Scanner

feței, emoția în fața publicului, atitudinea față de colegi, înțelegi multe din mișcările interioare ce se vor desfășura în muzica sa.

Radioteleviziunea a găsit posibilitatea să creeze cadrul adecvat pentru asemenea întîlniri, care nu s-au petrecut, cel puțin prima, fără febra și îngrijorările debutului. Succesul a depășit — să fim drepți — toate așteptările, iar rigiditatea formală a lăsat locul, din primele clipe, unei călduri omenești foarte firești. S-a simțit că cei de pe podium și cei din sală nu sînt grupați în tabere diferite, ci că nu doresc altceva decît să se înțeleagă unii pe ceilalți, fiecare avînd *respectul și dragostea* pentru partener. Compozitorul adică, simțind că poartă răspunderea deplină a celor ce spune și cîntă pentru cei, de perfectă bună credință, pe care-i are în jurul său, iar aceștia lepădîndu-și orice prejudecăți și închistări și fiind gata să soarbă muzica — muzică nouă — cu toți porii sensibilității deschiși la maximum. Nu știu cum să subliniez îndeajuns această nobilă atitudine, cu radiații de simpatie în ambele sensuri, pentru că ea în primul rînd a constituit premisa succesului primului concert-dezbatere ; fără existența ei toată acțiunea ar fi dat greș. Acum, după această experiență fericită, s-ar putea chiar lărgi cadrul și deschide ușile studioului mare de concerte. S-a dovedit că interesul pentru noua muzică românească este larg și că este un interes autentic, nu unul de poză sau de circumstanță. Iar cei ce au vorbit la această primă întîlnire au fost, în general, cugete luminate, care au stabilit un asemenea criteriu înalt, încît cred că scandalagiului înclinat să facă zarvă pentru nimic i s-ar fi oprit — și i se vor opri — vorbele în gît. S-au rostit numai cuvinte sincere, pe deplin simțite și gîndite de către fiecare în parte. Nimănui nu i-au plăcut, de bună seamă, toate lucrările la fel de mult, nimeni nu le-o fi înțeles pe toate la fel de bine (nici nu este cu putință, de la o primă audiție) dar judecățile emise au fost cumpănite și echilibrate, generate de convingerea că fiecare dintre creatori a fost cinstit cu el însuși și cu auditorii.

Despre lucrări : ele au fost excelent alese, pentru a oferi o diversitate de personalități și stiluri. Inevitabil, fiecare auditor le-a reflectat diferențiat în sensibilitatea sa — și deci și criticii *au voie* să o facă. *Melopeea* de Liviu Glodeanu este în cea mai mare măsură reprezentativă pentru talentul plin de sevă al autorului, iar meritul primordial al acestei lucrări constă în faptul că dovedește limpede de ce era nevoie, pe lîngă flautul *viu* din sală, să ascultăm concomitent și altul înregistrat pe bandă de magnetofon. Multiplicarea melopeei, care ne împresoară astfel de pretutindeni, creează perspective sufletești și sonore uriașe, este un fel de doinire care vine înspre noi din toate timpurile și spațiile. Simplu, direct, im-

Scanned with OKEN Scanner

presionant — iată o artă mare. *Pithagoreis* de Lucian Meţianu arată pe compozitor capabil să domine, muzicalmente vorbind, mijloacele electronice şi să urmărească constant ţelurile unei expresivităţi. Cineva a vorbit despre dimensiuni wagneriene — şi primul contact cu lucrarea poate justifica o asemenea impresie. După cum mi-a explicat şi personal compozitorul, este vorba de descompunerea unui material melodic, dublată de un flux contrar acestui mers. Nu putem căuta deci climaxuri, puncte culminante, căci nici nu au fost urmărite. Sincer vorbind, mai doresc să ascult lucrarea, pentru deplină lămurire. *Liedurile* lui Nicolae Coman reconstituie silueta de liric poet al vorbelor şi sunetelor ghicită din aceste confesiuni, pornite totdeauna din impulsuri autentice, dar care şi-ar putea căuta o simplitate mai *nudă* a destăinuirii adevărurilor interioare. Nu mai puţin, Coman îşi clădeşte pas cu pas colecţia personală de lieduri, care, cercetată peste cîtva timp, va dezvălui cu siguranţă exemplare preţioase. Cît priveşte pe Anatol Vieru, el dovedeşte clar de ce mai era nevoie de o *Clepsidra II* după ce cunoscusem o primă *Clepsidră*. De astă dată, imaginii scurgerii implacabile a timpului i se contrapun — şi de fapt i se subordonează — *efemeride* din lumea populară, spuse, cîntate, îngînate, sugerate, şoptite, mai rareori strigate de fenomenalul cor „Madrigal". Sudura între cele două planuri este realizată de intervenţiile instrumentelor populare — nai şi ţambal. Dacă, cu o zi înainte, la propriul său recital, uimirea în faţa artei lui Gheorghe Zamfir cunoscuse şi limite, izvorîte din veşnica problematică a „aranjării" folclorului, de data asta contribuţia sa a fost pe culmile inspiraţiei. Întregul se încheagă într-un aliaj tulburător, chiar tragic (a spus-o bine Nina Cassian), în care nu mai stăm să despărţim grăunte de grăunte, pentru că *ideea* este elocventă, asamblînd amănuntele în juru-i cu o totală consecvenţă.

Toţi interpreţii au fost admirabili — flautistul Voicu Vasinca, orchestra Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta, cîntăreţii lui Nicolae Coman şi soţia sa, pianista Lavinia Tomulescu, pe scurt, toţi. Iar Nicolae Brînduş, cu teribilismele atenuate de emoţie, a fost un prezentator care se va dovedi din ce în ce mai simpatic cu cît va fi mai degajat şi mai... scurt.

Scanned with OKEN Scanner

AL TREILEA CONCERT — DEZBATERE

Toată lumea este de acord că al treilea concert-dezbatere din seria celor inițiate de Radioteleviziunea Română a fost cel mai fructuos dintre toate ; discuțiile, adică, au început într-adevăr să aibă înfățișarea unui schimb viu de păreri, între reprezentanții diferitelor categorii de ascultători care alcătuiesc publicul acestor manifestări deosebit de pasionante. S-au spus lucrurile pe șleau, cu sinceritate și deci s-a creat prilejul pentru lămurirea unor probleme controversate. Cei care iubesc cu pasiune pe Beethoven dar cărora li se pare, deocamdată, că muzica contemporană seamănă, sonor, cu ceea ce aude un paraşutist cînd se lansează, în hău, din avion, sau că, în cel mai bun caz, e bună doar pentru ilustrarea unor filme „de groază", și-au dat seama, poate, că mai este mult loc pentru o evoluție, o rafinare ulterioară, a preferințelor lor. Tot așa, cei care au ajuns să-l aprecieze pe Prokofiev se vor gîndi, în lumina celor discutate, că fiecare epocă își are înnoitorii săi și că n-ar fi potrivit ca cei ce se trudesc astăzi să meargă pe cărări nebătute să aibă de întîmpinat ostilități de felul celor pe care, la timpul său, Prokofiev însuși a fost nevoit să le înfrunte. Compozitorii, pe de altă parte, aflați în studio în număr mare, au fost și ei confruntați cu realitatea infinitei diferențieri a receptivității celor cărora li se adresează. Este, din toate punctele de vedere, o experiență de o utilitate acută, stringentă — și nu putem decît să reînnoim de fiece dată sprijinul nostru entuziast pentru inițiativa Radioteleviziunii. Aici nu încap felicitări formale ; toți cei ce sînt interesați în propagarea muzicii contemporane românești se cuvine să pună umărul

Contemporanul, 9 februarie 1973.

cu seriozitate la reușita concertelor-dezbatere. Este cauza noastră — a tuturor — și se pare că oricine își dă acum seama de acest adevăr.

În cursul discuțiilor, mi-am exprimat preferința — în urma audierii lucrărilor — pentru *Alternanțe 1—2 — muzică pentru cvartet de coarde* de Iancu Dumitrescu. Mărturisesc că am fost și încîntat de constatarea că un critic a cărui semnătură o întîlnim atît de frecvent are un talent real de compozitor ; de altfel, lucrul era vădit încă de la prezentarea, cu destul de mult timp în urmă, a *Metamorfozelor pentru clarinet solo,* de către Aurelian Octav Popa. Este cu mult mai plăcut și mai interesant să-l citești pe un critic cînd știi că are afinități autentice cu arta despre care discută, chiar cînd nu ești totdeauna la unison cu părerile lui. În treacăt fie zis, ar fi și peste măsură de plicticos ca toți criticii să aibă aceeași părere ! Deci, lucrarea lui Iancu Dumitrescu a apărut extrem de *muzicală,* fiind generată de necesități expresive evidente și nu doar de ambiția de a alătura cîteva „găselnițe" ; poate doar că, la un moment dat, pe care l-am simțit cu toții, ar fi trebuit să se sfîrșească, pentru ca proporționarea între ce avea de spus și lungimea ei să fie și mai riguroasă. În orice caz, în spațiul sonor dat s-a desfășurat o fantezie de bună calitate, un simț dezvoltat al variației și al contrastului de atmosferă și de culoare ; am deslușit și frumoase ecouri post-enesciene, derivate, pe undeva, din lumea *Amintirilor din copilărie.* Sau poate că și mijloacele eterofonice ne-au sugerat îndepărtata înrudire spirituală cu muzica maestrului...

Mircea Istrate este un muzician de mare seriozitate și profunzime, un gînditor al muzicii moderne ; chiar dacă *Evenimentele* prezentate au putut surprinde pe unii auditori, nu putem uita coloritul sonor extrem de sugestiv și artistic pe care l-a obținut, de pildă, din pianul preparat, mînuit de altfel cu mare măiestrie de Alexandrina Zorleanu. Poate că *Evenimentul I* a părut cel mai pregnant și că, la această primă audiție, ceea ce aduceau nou cele următoare, ca și suprapunerea materialului sonor precedent (cu durată modificată) nu s-a evidențiat destul de sesizant în raport cu desfășurarea în timp a muzicii. Totuși, este jenant să se pronunțe judecăți categorice în fața unui opus atît de riguros gîndit și elaborat.

Efortul dîrz pe care l-a făcut continuu Liviu Dandara pentru a se autodepăși și pentru a adăuga mereu noi dimensiuni muzicii sale transpare și în *Spații, muzică stereo pentru 32 de instrumentiști,* lucrare evidențiată de mulți dintre auditori, poate și pentru faptul că aducea în scenă un ansamblu simfonic, după rarefierea

Scanned with OKEN Scanner

instrumentală anterioară. Pe deasupra unei oarecari îmbîcsiri a pastei sonore, am apreciat expresivitatea curbelor dinamice ale lucrării, care ating puncte de dramatism eficient subliniate.

În cu totul altă lume stilistică față de celelalte lucrări, cele *Cinci studii de virtuozitate* de Leib Nachman aduc, în sfera unui romantism colorat de nuanțe naiv-folclorice, o scriitură pianistică agreabilă și o decență a proporționării scopului și mijloacelor, înscriindu-se ca un aport util la sporirea patrimoniului instrumental-didactic de factură tradițională.

Cvartetul „Philharmonia", într-o stabilă formă excelentă, Irina Lăzărescu — care are mari merite în propagarea creației pianistice românești —, Orchestra Filarmonicii din Ploiești dirijată de Corneliu Dumbrăveanu — demonstrînd o înțelegere lăudabilă pentru caracteristicile stilistice ale lucrării lui Dandara — pe scurt, *toți* interpreții care și-au dat concursul la concertul-dezbatere sînt demni de simpatia noastră, ca și prezentatorul, compozitorul Doru Popovici, fluent și comunicativ.

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTELE — DEZBATERE PASIONEAZĂ...

Chipuri vîrstnice și tinere, cuvinte simple sau alambicate se perindă într-o înlănțuire revelatoare și pasionantă. În scurt timp, muzica contemporană românească a devenit subiect de discuții aprinse și rodnice, antrenînd pe reprezentanții tuturor generațiilor, ai tuturor profesiunilor. Desigur, cîteodată se mai găsesc unii cărora le place atît de mult să se asculte vorbind, încît abuzează de timpul și răbdarea tuturor celor prezenți ; de cele mai multe ori însă, cele spuse sînt lapidare, sobre, esențiale. Nu lipsesc surprizele. Lucrările pe care le-ai crede mai greu de înțeles datorită noutății limbajului impresionează cel mai direct, dacă sînt expresive, pe acei auditori care nu sînt alterați de idei preconcepute. Concertele-dezbatere devin, tot mai mult, un instrument al unei anchete sociale grăitoare cu privire la infinit de multe probleme arzătoare ale relației noii noastre muzici cu publicul. Ultima oară s-a cerut ca presa să oglindească și unele puncte de vedere diferite exprimate acolo, nu numai părerea criticului. Dar, pentru asta, ar trebui stenograme complete, redactori care să trieze și să înfățișeze opiniile contradictorii, spații mari în publicații etc. S-ar cuveni să ne gîndim la toate acestea, în viitor.

Criticii însă, cărora li se cere cu tărie să fie „obiectivi“ (iar *obiectivitatea* ar amenința să devină cameleonică dacă ar încerca să împace pe toată lumea și toate gusturile), vor continua să-și facă auzită vocea, cu speranța că cele scrise vor aduce un plus de lumină sau măcar un plus de interes asupra operelor prezentate ; este sensul menirii și îndatoririi lor.

Contemporanul, 23 februarie 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Ciortea și-a definit mai bine ca oricare comentator *Cvintetul pentru suflători de alamă*, arătînd că neoclasicismul s-a molipsit intens de frămîntarea vremurilor de față ; maeștrii limpezimii și ai formelor echilibrate își pun și ei întrebări „tulburătoare", își aspresc sonoritățile, își agită liniile contrapuncturilor, cheamă instrumentele să parcurgă terenuri noi și abrupte. Cu modestie, farmec și sinceritate pilduitoare, Ciortea, care ne-a fost multora profesor iubit, se declară și se arată și discipolul transformărilor esențiale trăite azi de arta sunetelor. *Cvintetul* său este o mărturie a unei asemenea sensibilități la prezent — și el definește un moment nou în arta autorului.

Cînturile pe versuri de Lucian Braga ale lui Dan Voiculescu stîrnesc ecouri extrem-orientale, alteori melopei și clamări oedipiene *(Cîntecul somnului)*, într-o învecinare de izbucniri pătimașe sau pitorești alternate cu meditații prelungi. Faptul că izvoarele muzicii sînt la suprafață, limpezi și necamuflate, nu-i răpește nimic din sinceritate, care se dovedește mai presus de orice îndoială, liedurile fiind deci *autentice*, iar specificitatea aparatului acompaniator le împrumută un colorit aparte, de o eficace suculență.

Înfruntarea între permanență și efemer, între esențial și accidental, între scurgerea implacabilă a timpului și nimicnicia — intensă sau amorfă — a clipei, obsedează pe mulți compozitori ; la noi, Anatol Vieru a transpus această problematică în *Clepsidrele* sale. Și iată că Octavian Nemescu ne-o înfățișează, în altă ipostază, în lucrarea sa *Concentric*. Senzația sonoră a infinitului este creată cu o inefabilă poezie, cu un lirism aparte, deosebit de penetrant, care te urmărește îndelung și binefăcător. Iradiază din această muzică o blîndețe și o puritate mișcătoare. Pe de altă parte, clipele de agitație suprapuse peste linia nesfîrșită nu sînt ostentative și vulgare și astfel nu contravin *ținutei* întregului. Poate doar exclamațiile verbale ale interpreților ar putea să lipsească. Nu din întîmplare lucrarea, care includea contribuția instrumentiștilor *vii* („Musica Nova"), înregistrări pe bandă și proiecții filmate, a părut tuturor accesibilă și a plăcut unanim. Semn bun !

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ȘI PICTURA

De o parte și de alta a Studioului 8 al Radioteleviziunii străjuiau, puține la număr, dar exemplar alese, picturile lui Constantin Piliuță — țîșnite cu o sclipire asemănătoare celei a marilor oratori — și ale lui Octav Grigorescu — alcătuite cu o lumină a introspecției, a vibrațiilor sufletești inefabile și adînci. Prezența celor doi maeștri ai unei arte surori în mijlocul muzicienilor a fost pilduitoare și emoționantă, mai ales că primul — cu expunerea ideilor crezului său estetic —, cel de la doilea — cu lapidara și atît de precisa definire a subtilei dialectici din care se plămădește arta sa — ne-au introdus în laboratorul lor de creație. Acesta a fost și nobilul înțeles al Concertului-dezbatere *Muzica și pictura*, unul din cele mai frumoase între cele organizate pînă acum de Direcția Muzicală a Radioteleviziunii din dorința de a proiecta mai convingător și mai adecvat în conștiința publicului preocupările actuale ale compozitorilor noștri. După cum a reieșit și din prezentarea deopotrivă de doctă și de poetică a lui Doru Popovici, alăturarea celor două arte a avut, de astă dată, în primul rînd rostul de a *crea un climat comun* de sensibilitate în receptarea frumosului și nu de a analiza amănunțit paleta coloristică a muzicienilor sau melodicitatea și contrapunctul pictural — cum s-ar fi putut crede. În fond, era mai important de a arăta mai întîi practic capacitatea picturii și poeziei de a crea, prin coexistența lor în același spațiu, un flux emoțional reunit, de neobișnuită intensitate ; mai este timp în viitor de a exemplifica și de a ilustra, în folosul ambelor bresle, ceea ce le leagă și ceea ce le deosebește în viziune și mijloace.

Contemporanul, 4 ianuarie 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Sorin Vulcu ne-a dovedit încă o dată prin *Echo* — pentru vioară, violoncel, pian și bandă magnetică, după versuri din volumul *Apa vie* de Grete Tartler — că expresivitatea muzicii noi se poate adresa cu aceeași nemijlocire receptivității ascultătorilor ca și cea a muzicii concepute în tipare tradiționale, cu condiția obligatorie însă ca impulsul creator să fie sincer și intensitatea vibrației să precumpănească asupra ambiției, de altfel iluzorii, a absolutului inedit al limbajului. Important este ca omul de artă să fie consecvent față de sine și față de cei cărora li se adresează, să *creadă* în felul său de a se exprima și în ceea ce exprimă, să nu adopte un veșmînt sonor sau altul decît în funcție de necesitățile sale interioare și de gradul de înțelegere a procesului istoric de dezvoltare a artei slujite. În cazul lui Sorin Vulcu, este limpede pentru oricine că necesitatea sa organică de comunicare — și de comunicare la un nivel de intensitate paroxistică, dacă îl putem numi așa — și-a aflat corespondentul în mijloacele alese pentru a o materializa. Fragmentele sau doar pîlpîirile de poezie se îmbinau cu convorbirea muzicală a membrilor trio-ului instrumental într-un tot incandescent și grăitor, realizat și prin intermediul bandei magnetice. Uneori compozitorii, subjugați de lupta lor cu materia sonoră, sînt înclinați să dezvăluie auditorilor detaliile mărunte ale acestei lupte, amenințînd prin aceasta să „rupă vraja" care stă, în fond, la baza oricărei receptări autentice a operei de artă. Este un stadiu pe care se cuvine să-l depășească, pentru că acum rezonanțele muzicii noi nu mai prezintă bariere de netrecut pentru cei ce se apropie de ele cu bunăvoință și fără prejudecăți. Iar unui ascultător sensibil, este mai important să i se lumineze sensurile unei lucrări decît să i se mărunțească îndelung structura măruntaielor ei.

Tălmăcirea excelentă a trio-ului Alexandru Duma — Gerhard Zank — Mihai Zaharescu a inaugurat doar înlănțuirea de contribuții interpretative care a captivat interesul publicului de-a lungul concertului, cel puțin în aceeași măsură ca succesele pictorilor și compozitorilor (...)

În general, rolul interpretului este primordial astăzi, și pretutindeni în lume virtuozi ca Heinz Holliger (oboi), Severino Gazzeloni (flaut), Vinko Globokar (trombon) și-au legat numele de propășirea muzicii noi, la care participă cu o contribuție creatoare notabilă. Avem și noi interpreți-creatori extraordinari, ca Aurelian Octav Popa și Iancu Văduva, și se cuvine să-i ajutăm să fie cunoscuți așa cum merită, pentru sensibilitatea și virtuozitatea uimitoare cu care participă la lansarea noilor creații. Ultimul nume a circulat mai puțin, dar tocmai de el se leagă prezentarea ultimei lucrări din concertul-dezbatere, *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Au-

Scanned with OKEN Scanner

rel Popa. Lucrarea însăşi, scrisă în anii 1957—58, a fost o excelentă surpriză, învederînd o scriitură instrumentală de bună calitate virtuoză, pe alocuri un neo-clasicism evoluat, amintitor de Hindemith, o orchestraţie colorată şi aerată. O mică scădere în final, ca noblețe a inspiraţiei, este totuşi compensată de brio-ul solistic. Iată un *Concerto* ce poate fi, cu siguranţă, adoptat de concertiştii trompetei de oriunde. Iar tălmăcirea lui Iancu Văduva, abil acompaniat de Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijată de Ludovic Baci, a fost, fără exagerare, fabuloasă. Sunetul firesc şi expresiv, bravura scăpărătoare a pasajelor, totul crea ambianţa manifestărilor unui artist de primă mărime. Să-l ascultăm cît de mult, în tot repertoriul clasic şi modern al trompetei !

Scanned with OKEN Scanner

PROGRAM OMAGIAL — ION DUMITRESCU

Deceniile trec pe nesimțite și maestrul Ion Dumitrescu împlinește 60 de ani ; dată fiind o asemenea vioiciune de spirit și vitalitate ca a sa, prilejul ne este plăcut pentru a aduce omagiu unei tinereți înaintate pe un nou prag și unei energii înfocate desfășurate în fruntea breslei compozitorilor și muzicologilor români, de-a lungul epocii de maximă înflorire a creației lor. Este o personalitate captivantă, în toate manifestările ei, care nu cunoaște oboseala și plictisul, oferind celor din jur pilda pasiunii în veșnică acțiune și a rezolvării problemelor dificile printr-un amestec de înțelepciune, umor și farmec personal. De aceea, se află întotdeauna în centrul evenimentului muzical, dominîndu-l și orientîndu-l cu naturalețe ; la el, inteligența ascuțită nu duce nicicînd la abstracțiune pedantă — avînd darul rar și prețios de a înfățișa totul pe înțeles, la îndemîna omului. Ca profesor, a îndrumat și îndrumă generații numeroase de învățăcei în ale muzicii, făcîndu-le parcă mai ușoară truda printr-un har pedagogic aparte, antrenant și inspirator ; ca vorbitor, ocolește tiradele îmbîcsite și merge drept la țintă, entuziast sau caustic, liric și pătimaș — rînd pe rînd — și convingător prin consecvența totală cu sine însuși, prin concretețea și pitorescul imaginilor vehiculate, prin limpezimea neabătută a țelului.

Ascultîndu-i muzica — programată de Filarmonica „George Enescu“ în prima parte a concertului simfonic dirijat de Mircea Cristescu, de săptămîna trecută — nu se poate să nu ai mereu în minte *omul*, pentru că el se regăsește întocmai în paginile pe care le-a creat. *Preludiul simfonic*, *Concertul pentru orchestră de coarde* sînt plăcute la fiece audiție, ca prietenii pe care ne bucurăm oricînd să-i reîntîlnim, pentru că sînt pline de sevă, explodînd de

Contemporanul, 4 mai 1973.

temperament în ritmurile capricioase, cîteodată înțepate ori colțuroase, în melodismul savuros și comunicativ, în legătura atît de intimă cu fibra folclorului românesc, mai cu seamă în ce are el șugubăț, cald și de duh. Partiturile acestea nu fac riduri, pentru că sînt sincere și inspirate, amintindu-ne că s-au născut în vremurile cînd arta noastră nouă pornea să cucerească înălțimile cu o molipsitoare poftă de viață. Sclipirea aceasta, de bravură tinerească, de expansivitate rodnică, a marcat creația lui Ion Dumitrescu, așezînd pe compozitor în șirul făuritorilor de istorie ai muzicii românești. La sărbătorirea sa, în sala Ateneului, l-am simțit emoționat, dar și mulțumit. Muzicienii, publicul, l-au omagiat în chip vibrant, ca pe un luptător înzestrat cu experiența încercărilor dar și cu luciditatea deslușirii actualității.

Scanned with OKEN Scanner

PREMIERĂ LA OPERA DIN CLUJ: ULYSSE şi ZAMOLXE

Am trăit de curînd, în sala Operei Române din Cluj, o autentică bucurie artistică; am asistat la un spectacol de operă românească în care îşi dădeau mîna creaţia muzical-dramatică de calitate, cu fantezia şi inventivitatea regiei şi cu tragerea de inimă a tuturor interpreţilor — rezultatul fiind o manifestare nu numai interesantă dar chiar *frumoasă*, ţinînd în acelaşi timp seama de sensibilitatea spectatorului de astăzi, dornic să i se deschidă orizonturi noi şi să fie condus pe cărări pînă atunci nedescoperite.

La reuşita spectacolului cu operele *Ulysse* şi *Zamolxe* concură deci mai mulţi factori, remarcabil fiind gradul de omogenitate la care creatorii au reuşit să-şi îmbine eforturile.

Liviu Glodeanu este un compozitor cu o individualitate aparte, foarte precis conturată, şi de care merită să ne ocupăm mai pe îndelete, chiar în afara limitelor unei cronici obişnuite. Firea şi caracterul i se oglindesc foarte fidel în muzica pe care o scrie. Cine îl cunoaşte, ştie că vorbeşte destul de puţin, dar oricînd cu miez. Nu-i plac tiradele, nu se avîntă în expuneri largi, înflorite şi întortochiate, dar îşi spune totdeauna părerea cu o anumită precizie şi ascuţime oţelită. Are, în fiinţa lui, ceva compact şi consistent, am spune esenţial, şi care nu numai că ocoleşte demonstraţia gratuită dar parcă o exclude, o ignoră. Compozitor modern deci fiind, este la curent cu tot ce se întîmplă, dar sita propriei sensibilităţi alege numai ceea ce poate sluji expresiei adevărate, departe de orice contrafacere. Lucrările lui se ascultă, de aceea, cu o anumită linişte şi siguranţă, chiar cînd nu sînt tocmai uşor de apropiat, pentru că ascultătorul poate fi încredinţat că nu i se prezintă zor-

---

Contemporanul, 22 iunie 1973.

zoane false în loc de metale nobile. În general, modul de adresare este direct și lapidar, am spune chiar economic. Aparatul interpretativ este proporționat cu ce are compozitorul să transmită, niciodată umflat dincolo de justa măsură. Glodeanu are un fel de bun simț înnăscut, o balanță sensibilă a lucrurilor, care nu par totuși drămuite și socotite, ci așezate fiecare la locul lor de buna mamă-natura. Este un creator care are darul *firescului* — dar infinit de prețios astăzi, prin raritate.

Era de așteptat ca cele două opere ale lui Glodeanu — *Ulysse* și *Zamolxe* — să-i concentreze calitățile, fiindcă, evident, compozitorul știa că se cuvine să-și încordeze toate puterile creatoare față în față cu scena lirică, generoasă, dar și neiertătoare. A avut, scriindu-le, ceea ce se numește limpezimea țelului și a mijloacelor. În prima, a evocat drama veșnicei peregrinări și a veșnicei așteptări ; în cea de a doua, a opus idealul viu, visul fertil, prejudecăților împietrite și convențiilor înăbușitoare. Caracteristic celor două opere, care, deși foarte diferite, se dovedesc totuși unitare, este că momentul nu întunecă niciodată strălucirea ideii — iar agrementul pitoresc este subordonat tăriei monolitice a viziunii de ansamblu. De aceea, atras fiind de interesul diferitelor episoade, spectatorul rămîne totuși cu imaginea foarte clară a *sensului* operelor. De asemenea, rămîne profund impresionat de seriozitatea cu care se dezbat problemele omenești și de gîndire, iar veșmîntul antic ce învăluie personajele și structurează în bună măsură lumea sonoră în care ele evoluează nu-l împiedică să fie tulburat de ceea ce vede și aude. Spectacolul evocă deci antichitatea fără a fi prăfuit și vetust și preia grandoarea și sculpturalul ei fără să se împotmolească în clișee demult uzate. Astfel, publicul poate lăsa la intrare orice îndoială în legătură cu izul clasicist al tematicii abordate, avînd încredințarea că autorii operelor privesc marile subiecte, prezente parcă dintotdeauna în conștiința noastră, cu ochii omului de astăzi. Desigur, auzim texte scandate, contemplăm mișcări de cor antic, urmărim melopei însingurate, asistăm la momente de tensiune paroxistică, în spiritul vechilor tragedii, dar *liantul,* care contopește toate acestea într-o masă unitară, are însușirea de a împrumuta clipei o anume pregnanță și vitalitate pasionante.

„Dincolo de formale criterii de gen, am căutat să cuprind atît elemente ale teatrului antic, operei, baletului, poate chiar și pantomimei și filmului, în măsura în care le-am simțit necesare pentru construirea acestui spectacol“ ; sînt cuvintele compozitorului înscrise în programul de sală și care ne dau și cheia reușitei sale. Ele vor determina, în același timp, și structura comentariilor pe marginea operei, care, în loc să disece fiece moment în parte, se vor referi,

Scanned with OKEN Scanner

inevitabil, la *funcționalitatea* fiecărui aport specific. Este o creație colectivă, în sensul bun, fără vedete principale și roluri mici, fiecare element fiind important în sine și în ansamblu.

Prețios, în făurirea spectacolului, este spiritul ce a animat întreaga echipă artistică îndrumată de regizorul Ilie Balea. Evoluția lui Balea, de-a lungul anilor, poate fi caracterizată prin drumul „de la idee la faptă". Pornind de la o informație vastă, de la o cultură de teatru muzical dar și de la un orizont artistic, literar și filosofic larg cuprinzător, Balea a ajuns acum la maturitatea celui care, de la căutări, a trecut la *găsiri*. Inovația este clar structurată și cristalizată, realizarea ei a dobîndit puritate și profil net desenat. Într-o pilduitoare colaborare cu pictorul scenograf George Codrea, cu maeștrii tehnicieni ai teatrului (de data aceasta ei merită să fie citați : Ștefan Măruțeriu, Simion Topan, Filotti Buburuzan), cu coregrafii (Valeria Gherghel, Radu Ciucă, Francisc Zsigmond), Balea a pus în mișcare o multilateralitate de mijloace conduse, în evoluția lor captivantă, de țelul slujirii fidele a gîndului cuprins în libret și muzică. Dinăuntru privită, realizarea ar merita descompusă și analizată în toate fibrele ei, pentru că, se pare, dorința de situare la nivelul spectacolului contemporan complex a stimulat ingeniozitatea tehnică într-o măsură nebănuită și nesperată, cu o aparatură destul de sumară sugerîndu-se o mobilitate și o flexibilitate scenică nu numai rare, dar chiar *unice* pînă acum pe scenele operelor noastre.

Din echipa de interpreți, condusă din punct de vedere muzical de dirijorul Ion Iancu, cu evidentă dăruire față de partituri și competență a transmiterii intențiilor compozitorului, trebuie să amintim pe Agneta Criza (Penelopa în *Ulysse*), pe Mugur Bogdan (Zamolxe) și Traian Popescu (Magul) în cea de a doua operă. Mihaela Pop, Adrian Mureșan, Eva Maksay, Lucia Cristoloveanu, și mai cu seamă întregul corp de balet, se cuvin lăudați pentru că au căutat să se desprindă de deprinderile de fiecare zi și să dobîndească o plasticitate nouă, adaptată stilului muzicii și cerințelor dramaturgice ale operelor. Cîntăreții, baletul, corul, orchestra s-au încadrat complexei polifonii acustice și vizuale care caracterizează desfășurarea operelor lui Glodeanu.

Desigur, cronica de față este departe de a epuiza problematica unui spectacol inspirat de Homer și de Blaga. Ea a dorit în primul rînd să atragă atenția asupra importanței faptului de cultură săvîrșit la Cluj, unde opera românească actuală a primit un certificat de maturitate și de contemporaneitate mai presus de orice îndoială.

Scanned with OKEN Scanner

OASPEŢI DE SEAMĂ

Scanned with OKEN Scanner

MONIQUE HAAS și MARCEL MIHALOVICI LA FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

Stagiunea muzicală e bogată în oaspeți de seamă ; la interval de o săptămînă concertele Filarmonicii bucureștene s-au bucurat de prezența, deosebit de atractivă, a două pianiste franceze de mare clasă.

Reunite prin pronumele lor, Monique, ele sînt de fapt personalități artistice foarte diferite, și prin aceasta interesul pe care l-au stîrnit în rîndul publicului a fost cu atît mai viu.

Elevă a eminentului pianist și pedagog francez Lazare Lévy — care, ca și Isidore Philipp sau Marguerite Long trebuie considerat ca un creator de școală —, Monique Haas este astăzi „un nume" în concertistica mondială. Inteligența ei muzicală vie, soliditatea pianisticii sale, au consacrat-o mai ales ca o admirabilă interpretă a lucrărilor moderne ; Debussy, Ravel, Stravinsky și îndeosebi Bartók sînt foarte apropiați sensibilității sale ; înregistrarea pe discuri a *Concertului al treilea* de Bartók — de pildă — realizată de artista franceză a fost considerată de critică drept una din cele mai desăvîrșite tălmăciri date acestei capodopere a literaturii concertistice contemporane.

Pentru publicul românesc, Monique Haas e o cunoștință nouă. Personal, am avut prilejul să o ascult și la Moscova, în octombrie anul trecut, într-un recital dat în marea sală a Conservatorului, astfel că aparițiile ei ca solistă a concertelor simfonice de sîmbătă 25 și duminică 26 mai nu au făcut decît să-mi întregească imaginea pe care mi-o formasem în prealabil despre arta interpretativă a acestei pianiste.

România liberă, 30 mai 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce o caracterizează pe Monique Haas este în primul rînd seriozitatea, înalta conştiinţă a interpretului care ştie să-şi subordoneze temperamentul şi înclinaţiile subiective scopului nobil de a transmite cît mai fidel intenţiile compozitorului. Astfel, de la început, orice efect exterior este înlăturat şi textul ne apare în toată limpezimea lui, dezbărat de artificii sau convenţionalism ; muzica ne vorbeşte prin ea însăşi. Este, în acest gen de a cînta, o obiectivitate, care la o privire superficială poate părea vecină cu despersonalizarea. În fapt, ea exprimă tendinţa către desăvîrşirea stilistică şi ocolirea oricărui patos grandilocvent sau fals. În cazul muzicii preclasice sau moderne — domeniile în care excelează Monique Haas — acest fel de interpretare e capabil de a genera tălmăciri dintre cele mai autentice. A fost şi cazul redării *Concertului în sol major* de Ravel, conturat de interpretă în linii de o admirabilă puritate, desigur în perfectă concordanţă cu concepţiile acelui clasic al muzicii moderne care a fost compozitorul *Sonatinei* şi al *Mormîntului lui Couperin*. Pentru că, fără să fim de acord cu nuanţa ironică a poreclei de „ceasornicar elveţian" cu care Stravinsky îl caracterizează pe Ravel, trebuie să recunoaştem înclinaţia dominantă spre limpezime şi echilibru degajată de arta compozitorului francez, înclinaţie ce îl deosebeşte hotărîtor de impresioniştii contemporani lui. În cazul părţilor vioaie ale *Concertului în Sol,* forţa sugestivă a interpretării Moniquei Haas a fost indiscutabilă : pregnanţa ritmică, puternică, incisivitatea atacului — fără a se ajunge însă la duritate —, articularea netă a pasagiilor de virtuozitate, au imprimat desfăşurării muzicale tensiune şi dinamism. Atunci cînd aceste însuşiri au apărut ridicate la o potenţă superioară, în funcţie de dispoziţia interioară a solistei, ele au determinat din partea publicului un entuziasm imediat şi spontan, cum a fost cazul la repetarea finalului *Concertului — Presto* — în seara de sîmbătă. Una din paginile în care latura neoclasică a lui Ravel şi-a aflat o expresie deosebit de atrăgătoare este *Adagio*-ul *Concertului în Sol ;* însuşi compozitorul a mărturisit a se fi inspirat din procedeele folosite de Mozart în partea lentă a *Cvintetului* său *cu clarinet*. Limpezimea, sobrietatea cu care Monique Haas a depănat aci firul muzicii erau deci pe deplin justificate de esenţa gîndirii raveliene ; poate însă că un fior de căldură şi poezie în plus n-ar fi tulburat cu nimic logica construcţiei muzicale şi ne-ar fi luminat-o chiar cu şi mai multă eficienţă.

În partea a doua a concertului Filarmonicii, iubitorii de muzică bucureşteni s-au reîntîlnit cu un compozitor bucureştean, Marcel Mihalovici, care deşi plecat din ţară acum aproape 40 de ani, în 1919, poate fi denumit pe drept cuvînt un muzician român.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi el ne vizitează împreună cu soţia sa, pianista Monique Haas, şi îi revede cu drag nu numai pe vechii prieteni şi colegi — Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu — dar şi meleagurile unde a înflorit talentul său muzical, îndrumat de Dimitrie Cuclin şi încălzit la flacăra geniului lui George Enescu. Mai tîrziu, Mihalovici şi-a însuşit la Paris învăţămintele lui Vincent d'Indy şi a intrat în primele rînduri ale muzicienilor contemporani. Dar după cum n-a uitat limba maternă, pe care o vorbeşte şi astăzi ca şi acum patruzeci de ani, tot astfel şi graiul său muzical a fost adînc impregnat de trăsăturile muzicii româneşti. Acestea au format baza originalităţii sale creatoare, care a fost subliniată ca atare şi de cercurile artistice din străinătate. Nu ne-a fost de altfel greu să distingem aceste trăsături atît în *Capriciul românesc,* dirijat adesea la noi de Alfred Alessandrescu, ca şi în compoziţii înscrise în forme muzicale mai evoluate, cum sînt *Variaţiunile pentru instrumente de alamă şi coarde,* prezentate anul trecut de Constantin Silvestri, sau *Toccata,* ascultată în primă audiţie la ultimul concert.

Asemeni lui Enescu în toate lucrările sale de maturitate, Mihalovici nu practică folclorismul. El nu foloseşte „citatul" din muzica populară şi arareori temele sale pot fi definite ca izvorînd direct din cîntecele sau jocurile noastre. În schimb, intonaţiile româneşti apar cînd nu te aştepţi, într-o turnură de frază, într-un ritm schiţat de suflători, într-o formulă de acompaniament. Ele rezidă mai cu seamă în atmosfera generală a muzicii lui Mihalovici, în „tonul" ei. Şi, de fapt, acest cuvînt poate fi folosit şi în sensul lui muzical cel mai strict, pentru că savoarea personală a armoniei folosită de compozitor se întemeiază în bună parte pe îmbinarea modurilor ce apar în muzica noastră populară cu procedee moderne.

Fără a pretinde să stabilim reţete sau formule, putem afirma că, prin trăsăturile creaţiei lui, Mihalovici ne apare ca un compozitor contemporan, care nu ignoră nimic din procedeele muzicale ale zilelor noastre, dar în acelaşi timp respinge orice excese dezagregante. Evoluţia lui către forme bine închegate, întemeiate pe arhitectonica muzicală clasică, mergînd pînă la Bach — şi lucrul acesta a reieşit clar din audiţia *Toccatei* şi a *Preludiului* ce o precede —, este cu atît mai interesantă cu cît Mihalovici s-a format ca creator matur la Paris, deci în centrul unde au văzut lumina zilei cele mai diverse şi contradictorii „noutăţi" artistice.

Aceasta nu înseamnă însă că muzica lui Mihalovici este întotdeauna uşor de înţeles şi *Toccata* prezentată cu atîta strălucire de Monique Haas şi orchestra dirijată de Mircea Basarab, care au străbătut împreună fără accident marea furtunoasă a schimbărilor capricioase de măsură, a necesitat cel puţin două audieri pentru urmă-

Scanned with OKEN Scanner

rirea în bune condiţiuni a desfăşurării discursului muzical şi a perceperii mari a formei. Oricine a putut preţui însă soliditatea simfonismului lui Mihalovici, măiestria sa componistică complexă şi incontestabilul dramatism al unei muzici ce exprimă o viaţă interioară bogată. Aşteptăm de aceea cu atît mai mult interes audierea piesei *Ricercari*, una din lucrările pianistice cele mai ample ale lui Mihalovici, pe care ne-o va face cunoscută Monique Haas la recitalul din 3 iunie, şi sperăm să putem asculta, măcar în execuţie de concert, şi una din operele într-un act prin care s-a stabilit în mare măsură reputaţia internaţională a compozitorului. Îmi pare rău că a rămas prea puţin loc pentru relevarea meritelor orchestrei şi a dirijorului Mircea Basarab care de astă dată au dat viaţă cu deplin succes unui program bogat şi dificil, deschis cu un *Concerto grosso* de Händel şi încheiat cu poemul plin de efect *Pinii din Roma* de Respighi.

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL ZARA DOLUHANOVA

Emoţiile artistice de neuitat trăite de toţi cei ce au avut fericirea să participe la cele două recitaluri ale marii cîntăreţe sovietice sînt anevoie de exprimat în cuvinte, după cum e greu să redai în cîteva fraze esenţa însăşi a muzicii ; pentru că rareori se întîmplă ca un interpret să întrunească asemenea mănunchi de calităţi şi în acelaşi timp să se contopească în aşa măsură cu opera de artă al cărei mesager este.

Corul criticii muzicale mondiale a epuizat de mult toate superlativele în legătură cu măiestria Zarei Doluhanova ; şi totuşi, în clipa cînd păşeşte pe estrada de concert şi începe să depene firul primei romanţe sau arii nu eşti cuprins numai de respectul pentru o autoritate consacrată, ci în primul rînd de entuziasmul pentru o artă vie, care vorbeşte apropiat, comunicativ, sensibilităţii tuturor. Se pot scrie pagini întregi despre componentele acestei arte şi specialiştii în materie se vor strădui desigur să discearnă învăţămintele ei preţioase. Desigur, nu poţi învăţa să ai o asemenea voce : căldura şi inflexiunile ei aduc parcă ceva din strălucirea soarelui şi din aerul înmiresmat al sudului, iar nuanţele pe care le străbate merg de la şoaptă pînă la sonoritatea uriaşă ce face să vibreze pereţii sălii Ateneului — şi ei au auzit multe voci frumoase. Dar pilduitoare este inteligenţa cu care e folosită această voce, este respectul pentru textul cîntecelor, care face din arta vocală o declamaţie muzicală pasionată şi plină de înţeles. Doluhanova nu „îşi dă drumul la glas“ (toţi ascultătorii ştiu de altfel că are de unde) decît atunci cînd trebuie ; dozajul sonor nu este însă la ea produsul unei cîntăriri savante şi calculate, ci al unei intuiţii artistice, al unui bun

---

România liberă, 18 octombrie 1957.

simţ al măsurii, care nu trece niciodată dincolo de marginile plinătăţii emoţionale, oferită, de altfel, cu generozitate. Nici o notă nu e goală de sens, dar nici nu caută să aibă mai mult decît se cuvine ; toate realizările artistei se supun unei legi unice, care nu dă greş, aceea a sincerităţii depline. De aceea, Doluhanova nu caută stilul, cu preţiozitate ; stilul ei este încorporat. Şi dacă, în clipa cînd ascultăm *Mandolina* de Fauré sau *Jotta* lui De Falla sîntem tentaţi, uimiţi fiind de autenticitatea creării atmosferei franceze şi spaniole, să ne gîndim în aceeaşi clipă, cu admiraţie, la cultura artistică ce permite cîntăreţei asemenea realizări, nu mai puţin sîntem prinşi, cu răsuflarea tăiată de emoţie, în mrejele unei spontaneităţi totale.

Rafinamentul atins de Doluhanova în stăpînirea mijloacelor expresiei muzicale — filajele ei subtile, fuziunea ideală între silaba vorbită şi cea cîntată, perfecţiunea de instrument unită cu graţia umană în execuţia celor mai dificile melisme şi înfloriturі melodice — toate acestea sînt supuse unei trăiri artistice de o intensitate neobişnuită.

Ni se va întipări pentru totdeauna în suflet o imagine : la sfîrşitul celui de al doilea recital, obosită, răspunzînd furtunii dezlănţuite a aplauzelor, cîntăreaţa se decide să acorde un ultim „bis". La pian răsună începutul acompaniamentului ariei Rosinei din *Bărbierul* lui Rossini. Şi Doluhanova uită orice oboseală ; ochii ei scapără scîntei de neastîmpăr şi trupul urmăreşte, vibrant, ritmul. Iar vocea se înalţă plină şi sigură, în fiece clipă cu o expresie nouă, şi în faţa noastră nu mai este cîntăreaţa îmbrăcată în rochie de seară, ci însăşi eroina lui Rossini şi Beaumarchais, fata spaniolă şireată şi plină de drăgălaşă nesupunere. E o transfigurare uimitoare, în expresia vocii, în gestică, în atitudine.

Doluhanova întruchipează şi plastic muzica pe care o cîntă ; îngîndurarea, tristeţea, bucuria liniştită sau exuberantă, se citesc, chiar dacă apar şi numai pentru o clipă, pe faţa ei.

Doluhanova este ea însăşi în fiecare cîntec, şi totuşi atît de diferită... Desigur, propriile însuşiri temperamentale îşi spun cuvîntul în interpretările ei, şi acestea înclină în momentul de faţă al evoluţiei artistei către arta arzătoare a sudului. Rossini, De Falla, Obradors (deşi cîntecele acestuia sînt de o valoare mai mică), Ravel — atunci cînd evocă Spania în celebra *Habaneră* — îi sînt deosebit de apropiaţi ; în schimb calmul serafic din *Matthäus Passion* sau uneori chiar în *Ave Maria* de Schubert nu se dovedeşte la fel de autentic. Acolo unde este vorba de spirit, de vioiciune, de dantelă sonoră, Doluhanova este neîntrecută, şi din acest punct de vedere aria Arianei din opera cu acelaşi nume de Händel s-a înscris ca o culme artistică a primului recital. Pe alt plan, aceleaşi calităţi apar

Scanned with OKEN Scanner

și în unele lieduri germane : *Încotro* de Schubert și spiritualul *Vînător de guzgani* al lui Hugo Wolf ne-au convins cu deosebire.

Doluhanova a acordat o mare însemnătate, în ambele programe, muzicii ruse, alternînd patetismul puternic al unor romanțe, redate într-un stil aproape de operă (*Nu întreba* de Ceaikovski) cu lirismul discret, învăluit al altora (*Șoaptă, suflu timid* de Metner). Desigur, sensibilității ascultătorului contemporan îi sînt și mai apropiate piesele vocale ale lui Musorgski, al căror ritm și melodică izvorîte nemijlocit din vorbire au fost redate de cîntăreață cu o savoare ce ne-a făcut să dorim a asculta, în aceeași interpretare, un întreg ciclu al maestrului realismului rus.

Recitalurile Zarei Doluhanova au fost departe de a epuiza latura cea mai interesantă a repertoriului ei ; deopotrivă cu preclasicii italieni, ne-am fi așteptat să mai ascultăm cîntecele marilor maeștri sovietici Prokofiev și Șostakovici pe care, după cum știm din prea puținele înregistrări cunoscute, le tălmăcește ca nimeni alta.

Desigur dorințe sînt multe, și nu ultima dintre ele se referă la un întreg program de cîntece armenești, pe care, prin piesele create sau armonizate de Doluhanian, minunata cîntăreață ni le-a prezentat doar în treacăt. Așa că, nu putem încheia fără s-o rugăm pe Zara Doluhanova să revină în mijlocul publicului nostru, care a îndrăgit-o și a prețuit-o la adevărata ei valoare. După cum, la același sfîrșit de cronică, se cuvine să relevăm virtuozitatea și promptitudinea acompaniatorului marii cîntărețe, pianistul Alexandr Erohin.

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul drumului unui interpret : SVIATOSLAV RICHTER

RICHTER — UN POET AL PIANULUI

Despre Richter ești îndemnat să scrii mai curînd poeme lirice decît cronici analitice. Ascultîndu-l, uiți materialitatea instrumentului — și asta e cel mai greu în cazul pianului — și te lași purtat în lumea viziunilor artistului, plămădite din partiturile compozitorilor care cad în sfera căutării sale febrile de a cuprinde cît mai mult din universul infinit al muzicii. E un creator pe măsura compozitorilor de geniu, cărora le propune, la fiece concert al său, o nouă tălmăcire a operelor lor, colorată de o fantezie la fel de neastîmpărată ca suprafața mării.

Şocul cel dintîi, în contact cu personalitatea lui Richter, l-am resimțit la Moscova, cu prilejul unui recital în octombrie 1956 ; (cititorii *Contemporanului* își amintesc poate de o corespondență telefonică, țîșnită din entuziasmul unei adevărate revelații). Acum, după ce l-am așteptat atîta timp — prea mult timp — alături de toți cei ce-l cunoșteau doar după înregistrări neconcludente pentru esența artei sale, l-am urmărit la fiece repetiție și la ambele concerte cu orchestra. Şi am descoperit de fiecare dată o nouă lume. Avîntat și comunicativ la prima repetiție, dornic să antreneze pe parteneri într-o comuniune spirituală — din păcate irealizabilă în intervalul restrîns a două zile — neliniștit și vulcanic la a doua întîlnire cu orchestra, el a revărsat tensiunea acumulată în interpretarea titanică de sîmbătă seara, pentru ca duminică să apară reculeș, interiorizat, — un filosof al pianului — plutind, cu o adevărată voluptate a mișcărilor lente și a nuanțelor șoptite, pe norii armoniilor brahmsiene.

Contemporanul, 28 martie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

În asemenea împrejurări, e zadarnic să mai cercetezi, ca și în cazul unui Enescu, Fischer sau Toscanini, dacă Richter respectă stilul. E ca și cum ai întreba vulturul dacă a studiat cu meticulozitate normele zborului. Stilul apare aici încorporat interpretului ; muzica este a lui, ca și a lui Brahms, și el are căderea să-i lumineze cînd o fațetă, cînd alta. Ascultătorul își poate alege versiunea preferată, dar l-aș sfătui să le primească pe toate și să încerce, la rîndul lui, o sinteză : se va simți infinit mai bogat spiritualicește.

Ne amintim de ultimii ani ai ședерii lui Enescu printre noi. În aceeași săptămînă îl aveam ca dirijor, muzician de cameră, concertist. Richter este și el, pentru moscoviți, o instituție de cultură muzicală pianistică. În actuala stagiune, parcurge toate sonatele de Schubert și cea mai mare parte a operei lui Liszt, acompaniază, dă concerte cu orchestra. Repertoriul lui desfide granițele și măsurile obișnuite. Îi place să descopere orizonturi noi, să aducă la suprafață capodopere nedreptățite, să propage cu pasiune pe contemporanii valoroși (spiritul lui Prokofiev pare a se fi „reîncarnat“ în el).

L-am urmărit de aproape în timpul episoadelor orchestrale ale *Concertului în Si bemol* de Brahms : ce fericire că l-am putut auzi în această capodoperă atît de rar cîntată din pricina dificultăților tehnice aproape neomenești ! Uneori, aveam în aceste pauze senzația unei absențe spirituale a solistului. În realitate, muzica continua să pulseze în el ca un șuvoi neîntrerupt, astfel că la viitoarea „intrare“ el se contopea cu masa orchestrei, ca și cum n-ar fi încetat să cînte, în sonorități de o fluiditate incomparabilă, sau dimpotrivă, se năpustea asupra clapelor cu impetuozitatea leului ținut pînă atunci în captivitate. Richter nu încearcă să-și ascundă intențiile, nu are nici urmă din falsa pudoare a celor ce se trudesc să pară impasibili în fața claviaturii. Nici tehnica lui, aproape inexplicabilă, pe care nu se preocupă însă să o demonstreze, nu pare a se supune vreunui sistem unic, prestabilit. Mîinile, care devin pe rînd ciocan sau aripi de fluture, întreaga mișcare a corpului, nu reprezintă decît întruchiparea sensului, a mișcării muzicii. La el nu există, după fericita expresie a unui critic sovietic, *„patosul înfrîngerii dificultăților“*. Ele rămîn departe, undeva în urmă, și în fața noastră se plăsmuiește muzica însăși, eliberată de servituți.

Se poate întîmpla ca unii ascultători să nu-l înțeleagă la o primă întîlnire. Actul creației interpretative se petrece la Richter la înălțimi amețitoare, unde aerul e rarefiat. Trebuie să înveți să urmărești, de pildă, în tempo-ul cel mai lent viziunea infinită pe care o are asupra frazei muzicale, să deslușești dialogul tainic ce se în-

Scanned with OKEN Scanner

firipă între sonorităţile subtil dozate ale celor două mîini, să-ţi dai seama de felul cum realizează acea palpitaţie neliniştită, dar atît de interioară, a sincopelor brahmsiene.

Şi totuşi, Richter nu e un „alambicat"; arta lui reprezintă îmbinarea ideală între spontaneitate şi gîndire, iar clocotul vulcanului e trecut prin filtrul înţelepciunii. Şi în aceasta rezidă frumuseţea ei unică.

Scanned with OKEN Scanner

RECITALURILE LUI SVIATOSLAV RICHTER

Richter a plecat... Şi noi, cei ce am trăit în ultima săptămînă sub vraja personalităţii acestui gigant al interpretării muzicale, avem răgazul să ne fixăm, în suflet şi în minte, una din acele amintiri artistice, care stăruie pe viaţă. Iar Ateneul care a găzduit şi în trecut atîtea nume glorioase, va mai înscrie în cartea sa încă unul, şi dintre cele mai mari.

Recitalurile pianistului sovietic au zguduit publicul, l-au făcut să trăiască emoţii de o intensitate incomparabilă şi de cea mai nobilă esenţă. El înlătură din muzică tot ce este inutil, exterior, decorativ şi păstrează numai miezul. Oricît de orbitoare ar fi desăvîrşirea formei, oricît de mari dificultăţile tehnice învinse cu o naturaleţe dezarmantă, niciodată imaginea, înţelesul, nu apar umbrite. Richter a găsit taina ca nici măcar studiile transcendentale de Liszt să nu mai apară ca piese de virtuozitate, ci doar ca tablouri sonore poetice generate de o fantezie înfierbîntată — mă gîndesc la acel *Feux-follets* cîntat la sfîrşitul recitalului al doilea. Pianiştii din sală au rămas desigur încremeniţi şi în faţa performanţei propriu-zise, dar preocuparea artistului mergea în acel timp exclusiv spre culoare şi scînteiere picturală.

În multe piese de Liszt — de altfel — interpretul a subliniat trăsături care îl situează pe compozitorul romantic ca precursor al impresionismului. *Valsurile uitate*, realizate cu subtilităţi de sonoritate şi mişcare ce desfid analiza, au fost privite printr-un văl făcut din melancolie şi uşoară ironie, ca piese fermecătoare dintr-un album al bunicii, iar în *Mefisto-Vals* — unde Richter a fost pe rînd, cu aceeaşi convingere, demon şi înger — a trăit tot spiritul simfo-

---

România liberă, 30 martie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

nismului programatic, făcînd să pălească versiunea orchestrală a aceleiași lucrări.

Din muzica lui Liszt, considerată din prespectiva omului modern, artistul a extras tot ce e nobil, cu adevărat poetic sau înnoitor în expresie și mijloace ; retorismul sforăitor, strălucirea goală au dispărut, parcă nici n-ar fi fost.

Cu Richter muzica este la ea acasă. Nu m-am simțit niciodată pătruns mai adînc de acest sentiment decît ascultînd tema candidă a primei părți din *Sonata în la major*, opus 120, de Schubert, modelată ca o mîngîiere de îndrăgostit, fiindcă uriașul ce poate să aducă pe pian clopotele întregii Rusii este și un mare liric. Lirismul lui este însă discret, reținut ; trebuie să-ți ascuți „antenele" ca să-i simți toate vibrațiile. În această sonată a romanticului vienez totul era intim, învăluit, fragil, chiar și bucuria dansului schițată în ultima mișcare.

În momentele de supremă concentrare — și în special atunci cînd cîntă liniștit, în sonorități potolite — Richter te suspendă parcă de armoniile negrăite ce nasc de sub degetele lui ; urmărind *Impromptu*-ul *în sol major* de Schubert (al doilea din cele trei cîntate) sau atît de uzata *Nocturnă în la bemol major* de Liszt, în care descoperă vibrații noi, nici nu îndrăznești să răsufli, de teamă să nu se rupă urzeala fină din sunete.

Dacă în Schubert Richter vede în primul rînd întruchiparea unei sensibilități pure, lipsită de senzualitate, exteriorizată printr-o melodică cristalină asemenea undei izvorului și colorată de armonii subtile, el nu uită că gingașul cîntăreț a fost și creatorul viziunilor epice din *Craiul ielelor*. În finalul *Sonatei în do minor*, opus postum, prezentată în primul recital, pianistul a sintetizat întregul spirit al baladelor romantice, care pulsa în ritmul precipitat al unei fantastice cavalcade. Lungimile, disproporțiile de formă, repetările de care *Sonatele* de Schubert nu sînt lipsite, se estompează. O simplă gamă, un arpegiu, un contrast de sonorități capătă, realizate de Richter, înțelesuri multiple, solicitînd ascultătorul să-și pună în vibrație coarde pe care poate nici nu și le bănuia. Nu există pentru el „timpi morți" sau obișnuință. În orice clipă încordarea emoțională este la culme, așa că pleci de la concert fericit dar și consumat, ca și cum ai fi cîntat tu însuți.

În genere, am ascultat la cele două recitaluri lucrări rar cîntate, unele temute sau pe nedrept ocolite de majoritatea pianiștilor. Dar au fost și altele cunoscute ; cu acestea surpriza a fost și mai neașteptată. Iată, de pildă, *Toccata* opus 7 de Schumann ; e atît de grea, că de obicei cine se încumetă să o înfrunte merită felicitări dacă a reușit măcar să-i cînte, curat, toate notele. Obișnuit să o aud, chiar

de la mari instrumentiști, pe discuri, doar ca un exercițiu, mă depărtasem de această piesă, considerînd-o ca mai puțin inspirată. Dar iată că Richter a transformat-o într-o obsedantă și clocotitoare expresie a unei energii în stare să mute munții din loc. „Curentul electric" te pătrunde de la prima notă ; muzicianul se „montează" în cabină și cînd ajunge la pian, alergînd, fără să aibă grijă și timp să-și mai potrivească manșetele sau să controleze pedala, începe să cînte la nivelul unui summum de tensiune, pe care are capacitatea să-l mai și urce — pînă unde ? — către o culme care îți face aproape teamă.

Despre interpretarea *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski s-ar putea scrie o carte întreagă. A fost, cred, cea mai copleșitoare manifestare a genului lui Richter (și sînt sigur că, oricui a avut fericirea să o cunoască, cuvîntul nu i se va părea prea „tare"). Fiecare deget al artistului s-a transformat într-un penel de pictor, gata să preschimbe în imagine auditivo-vizuală notele înscrise pe portative. Contorsionările dureroase ale Gnomului, nostalgia celui ce contemplă Vechiul castel, zburdălnicia copiilor în grădina Tuilleries, carul polonez înfățișat în sonorități grandioase și aspre, baletul diafan al puișorilor, comicul tragic al certei dintre cei doi evrei, zarva gureșă a tîrgoveților din Limoges, lumina sepulcrală a catacombelor Parisului, zborul infernal al vrăjitoarei Baba Yaga și măreția de simbol a porții Kievului ni s-au înfățișat într-o înlănțuire unitară și variată. pitorească și profundă, subtilă și covîrșitoare.

Richter este, în fața pianului, un creator de univers...

Scanned with OKEN Scanner

DIVERSITATEA ARTEI LUI RICHTER

Prezența lui Sviatoslav Richter a exercitat o asemenea covîrșitoare înrîurire asupra sensibilității artistice a celor ce l-au ascultat, încît pînă și cei mai presupuși lucizi dintre aceștia, criticii muzicali, nu și-au putut exprima în acele zile admirația decît prin „cronici-poeme" care încercau, pe deasupra amănuntelor, să evoce cîte ceva din personalitatea marelui interpret. Se cuvinte acum, cînd emoția directă s-a îndepărtat, să mai depănăm o dată în memorie firul concertelor Richter, pentru a reconstitui, într-o imagine de ansamblu, acea diversitate uimitoare de aspecte sub care ni s-a înfățișat arta sa, călăuzită de deviza formulată de el însuși : *„Interpretul trebuie să fie de fiecare dată alt om în funcție de muzica acelui compozitor pe care îl tălmăcește"*. De fapt, un adevăr bine cunoscut. Dar cîți sînt aceia care îl pot pune în practică ?

Concertul în Si bemol de Brahms... Repetițiile au fost aici aproape mai pasionante decît cele două execuții de sîmbătă seara și duminică dimineața. La primele contacte cu orchestra — aflată sub competenta conducere a maestrului Alfred Alessandrescu — Richter desfășoară posibilitățile maxime de sugestivitate pentru a transmite partenerilor viziunea sa personală. El subliniază componentele de nuanță pastorală ale muzicii brahmsiene, înfruntînd totuși proporțiile monumentale ale lucrării prin capacitatea rară de a explora adîncurile sentimentului, chiar cînd acesta se întinde, unul și același, pe o suprafață vastă ; dezvoltările apar altfel concise grație intensității de expresie poetică, deși Richter înclină către tempi foarte ponderați. Cea mai solid clădită (de compozitor ca și

---

Muzica, nr. 5, 1958.

Scanned with OKEN Scanner

de interpret) apare partea întîi, ale cărei puncte culminante, reliefate cu mijloace sonore pe măsură, domină desfășurarea întregului. Interpretarea, făurită desigur o dată pentru totdeauna pe aceiași piloni mari, capătă noi trăsături în funcție de starea afectivă de moment, dezvăluindu-și și mai concludent calitatea de act creator. La una din repetiții, finalul are grația dansantă și zburdălnicia unui joc de copii ; la concert devine transparent, imaterial, olimpian. Inconsecvență ? Nu ! Multilateralitate.

Apoi, recitalurile... În Schubert, cultivat de Richter cu perseverență și pasiune, interpretul nu face decît... să cînte muzica. Este o puritate care poate părea unora vecină cu despersonalizarea, atît de depărtată se ține de orice îngroșări afective străine spiritului celui mai pudic dintre romantici. *Sonata în do minor,* opus postum, se desfășoară în liniile ei clare, cu un dramatism conținut în forme ce par a respecta clasicismul cu mai multă strășnicie decît clasicii înșiși. Aspectul e beethovenian, spiritul însă nu, pentru că umbra, înnegurarea, pîndesc în dosul unui simplu menuet. Dar Richter știe ca nimeni altul să-și dozeze eforturile, să menajeze culminațiile. La el, un munte nu are zece vîrfuri, ci numai unul. Finalul sonatei se dezlănțuie cu grandoare epică și aspectul uneori arid al muzicii scrise se schimbă, auditiv, în imagine halucinantă.

Schubert însuși nu este mereu la fel. Sonorități domoale, plămădite într-un laborator încălzit de razele afectului, reconstituie, în *Sonata în la major,* opus 120, lumea unei „*Gemütlichkeit*“ vieneză adăpostită de marile pasiuni. (În muzica de felul acesta Richter dă un sens expresiv nou folosirii pedalei a doua. E voie în repertoriul clasic ? Iată că e voie, cînd nu are ca scop să ascundă imperfecțiunile.)

Urmează un *Moment muzical* și trei *Impromptu*-uri. Mulți mari pianiști colorează aceste miniaturi cu trăsături sufletești pregnant reliefate, fie că este vorba de exuberanța șiragurilor de note sclipitoare, fie de patetismul ce rezultă din modulațiile sfîșietoare, tipic schubertiene. La Richter există o mare înălțime filosofică, care pare că privește de sus amănuntele. Linia mare, de o supremă perfecțiune și armonie, include, pe parcurs, sublinieri extrem de subtile — cei care nu le văd pot susține că nu există — emoția rezultînd din această desfășurare netulburată a discursului muzical. Aici estetica pare foarte apropiată de cea a lui Gieseking.

De ce cîntă Richter muzică de Liszt într-o atît de mare măsură ? Pentru că îl interesează pianistic și îi place să înfrunte prejudecățile de care se izbește, în lumea noastră, campionul romantismului. Prin felul cum îl redă, el face să reiasă tot ce este mai nobil în substanța muzicală lisztiană, și arată cît de mari și

Scanned with OKEN Scanner

interesante subtilităţi coloristice poate prilejui parcurgerea unor pagini aşa-zise „răsuflate". Înlăturînd haina de retorism şi grandilocvenţă, el descoperă în *Funérailles* adevărata grandoare, dînd, pe alt plan, o replică de egală înălţime versiunii lui Horovitz. În *Dansul piticilor* şi *Feux follets*, virtuozitatea devine pictură, iar într-unul din *Sonetele Petrarca*, harfa interpretului, acordată sensibilităţii moderne, ne face să-l primim pe Liszt printre poeţii contemporani. Cît despre *Valsurile uitate*, de la ele — aşa cum le-a cîntat Richter — şi pînă la *La plus que lente* a lui Debussy nu este decît un pas.

S-a comentat mult interpretarea *Toccatei* de Schumann. Cella Delavrancea o denumea „*un cataclism fericit*". Este exact. Tensiunea creştea pînă la proporţii nebănuite şi totuşi muzica era mereu prezentă. Iar în momentele — de durata fulgerului — cînd obsesia ritmică se relaxa, degetele pianistului chemau la viaţă poezia *Arabescurilor*. Într-o clipă, dintr-o lume în alta.

De multe ori filmele în alb şi negru au mai multe nuanţe decît cele mai fastuoase tehnicolore. La pian, Richter este, poate, mai orchestral şi mai plastic în *Tablourile dintr-o expoziţie* de Musorgski decît Ravel. Valoarea inegalabilă a interpretării sale — din acelea ce îţi apar, în perspectiva timpului, ca indisolubil legate de lucrarea asupra căreia îşi aruncă lumina — constă într-o reunire, realizată la o temperatură emoţională de mii de grade, a elementului pictural cu profunzimile sentimentului. Richter nu ţine seama de limitele obişnuite ale instrumentului. În *Bydlo*, pianul lovit sună desfundat, ca un drum de ţară, în *Catacombe* trèmolo-ul din discant emană lumini tainice, în *Limoges* clapele ţipă ca negustoresele la tîrg, iar rugăciunea din *Poarta Kievului* conţine în ea tot *Boris Godunov*-ul.

De aceea, fiecare clipă în care îl asculţi pe Richter îţi îmbogăţeşte interiorul cu adevărate comori, ca şi marile experienţe ale vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RICHTER — GEORGESCU

De mult aşteptam să asistăm la colaborarea dintre Sviatoslav Richter şi George Georgescu, şi, într-adevăr, ea s-a desfăşurat într-o atmosferă de bucurie creatoare, de comuniune artistică, ce a dat de la început Festivalului Enescu strălucirea excepţională a evenimentelor artistice de răsunet îndelungat.

Oricît de obişnuiţi am fi cu „miracolul Richter", fiecare reeditare a lui creează emoţia ineditului. Forţa titanică cu care artistul trăieşte muzica interpretată, multilateralitatea uimitoare a resurselor sale comunică auditoriului senzaţii de o intensitate neîntîlnită. Confundîndu-se cu autorul operei tălmăcite, el o recreează în momentul execuţiei, descoperindu-i potenţe şi valenţe noi, menite să răstoarne, să dezrădăcineze orice prejudecăţi. Este un colaborator genial al compozitorului, pe care îl pune în lumina cea mai deplină şi mai directă, prezentîndu-l, apropiindu-l publicului, cu atitudinea exemplară a celui ce tinde să descopere oriunde frumuseţi. Arta lui înnobilează partitura, îi comunică viaţa intensă şi adevărată, elimină ce este inutil sau neesenţial. Cîntate de el, lucrări arhicunoscute se împrospătează, altele asupra cărora aveai unele rezerve îşi descoperă valori nebănuite.

Burlesca de Richard Strauss este un opus al tinereţii compozitorului, aflat pe atunci sub înrîurirea puternică a lui Brahms; lucrarea apare astăzi rar în concerte şi poate acest fapt a atras în mod deosebit atenţia lui Richter, care evită drumurile bătătorite, preferîndu-le cele ale căror frumuseţi, poate mai modeste şi mai neştiute, merită totuşi să fie dezvăluite publicului. Aşa cum am ascultat-o de astă dată, *Burlesca* ne-a apărut deosebit de atră-

---

România liberă, 10 septembrie 1961.

gătoare, luminată de o voioșie vieneză și de un lirism fermecător, de bună calitate. Fiecare frază, fiecare element al partiturii au fost valorificate la maximum și puse în directă legătură cu sentimentele mari și fundamentale pe care le cuprind, deobicei, lucrările de mare însemnătate ale maeștrilor. Richter nu consideră nici o lucrare „minoră" și cîntă cu aceeași totală dăruire acest Richard Strauss timpuriu ca și *Concertul în Si bemol* de Brahms — și această asociere nu este întîmplătoare, ci rezultată din impresia lăsată de multe pasaje de compactă scriitură pianistică, cît și de aerul popular al melodiilor ce adie — desigur păstrînd proporțiile — în ambele lucrări. Pe lîngă arta extraordinară a construcției, a ceea ce profesorul Neuhaus numește *„simțul desfășurării muzicii în timp"*, cîte alte elemente ale artei lui Richter nu ar merita relevate ! Supleţea jucăușă cu care expune tema glumeață, ce dă identitatea „burlescă" întregii lucrări, noblețea nespusă a cantilenei lirice, eliminînd orice adiere banală sau de un gust îndoielnic, acumularea cutremurătoare a tensiunilor, sensibilitatea auditivă cu care dozează, milimetric și spiritual, dialogurile cu timpanul (secondat de un artist adevărat cum este Lepădatu), *crescendi*-le ce cresc cu organicitatea valurilor mării, capacitatea de adaptare a tehnicii sale pianistice care face ca aspectul, pe instrument, al mîinilor artistului să exprime, parcă, însăși imaginea muzicală — toate acestea sînt pe cît de unice, pe atît de exemplare.

Iar pe cît de vie și sugestivă este interpretarea, pe atît de perfect finisată ; „angajarea" artistică nelimitată este dublată de autocontrolul riguros al gîndirii, al simțului stilistic permanent prezent. Întotdeauna, o calitate a interpretării este dublată de alta care o echilibrează, o așează în lumină, în raportul cel mai adevărat. De aceea este atît de greu de definit „aliajul" extraordinar al personalității nepreţuitului artist sovietic.

Pe fața maestrului Georgescu am citit satisfacția marilor întîlniri artistice ; iar acompaniamentul suplu, atent, adaptat tuturor nuanţelor de mișcare și culoare, a fost exemplar. Am înțeles încă o dată de ce soliștii se simt atît de bine cînd au la pupitru pe marele nostru dirijor. De altfel, șeful de orchestră și Filarmonica „George Enescu", care au interpretat la începutul concertului excelentele *Dansuri simfonice* ale regretatului Theodor Rogalski, iar după pauză *Simfonia întîi* de Brahms, au primit din partea publicului — în rîndul căruia am avut satisfacția să recunoaștem pe mulți dintre oaspeții de seamă ai Festivalului — răsplata frumoasei lor realizări. O seară memorabilă !

Scanned with OKEN Scanner

RICHTER
DIN NOU PRINTRE NOI

Purtînd amintirea de neșters a apariției lui Sviatoslav Richter la cel de al doilea Festival Enescu — cînd a ridicat *Burlesca* de Strauss la o tensiune emoțională nebănuită, poate, nici de autorul ei — publicul românesc a nutrit, de atunci, speranța de a se reîntîlni cu marele pianist sovietic. Vizita sa, la acest sfîrșit de stagiune, a venit ca un dar prețios făcut iubitorilor de muzică de la noi, dovedind că Richter prețuiește înțelegerea adîncă și dragostea cu care este întîmpinat în sălile noastre de concert.

Programele celor două recitaluri ne-au oferit prilejul cunoașterii unor laturi noi ale personalității artistului, îndeosebi în ce privește afinitatea sa pentru muzica contemporană. Marele interpret al lui Haydn, Schubert și Beethoven ni se înfățișează astăzi ca mesager al creației muzicale a veacului nostru. Acesta a fost aspectul dominant al neuitatei seri de muzică oferită miercuri, la Ateneu, caracteristică pentru tendința neobosită a artistului de a lărgi continuu orizontul spiritual al publicului, angajîndu-l, alături de el, în pătrunderea unor pagini de mare frumusețe, dar și complexitate. Se cerea, desigur, auditoriului un efort sporit față de cel solicitat de un program alcătuit din piese de mare circulație.

Suita în mi major de Händel a apărut ca un adecvat preludiu clasic al paginilor contemporane. Ca de obicei, concepția interpretativă a lui Richter s-a dovedit originală și îndemnînd la meditație. El nu a mers către o recreere a stilului clavecinistic și nici către un element ilustrativ-pitoresc în finalul suitei, celebrele variațiuni cunoscute sub titlul *Fierarul armonios*. Cadrul intim al interpretării, sonoritatea reținută și uzînd de mijloacele de culoare ale pianului

---

România liberă, 15 iunie 1962.

modern — inclusiv ambele pedale — ne-au creat imaginea unui Händel interiorizat și meditativ, mai puțin înclinat către grandoare barocă. Fără să depășească limitele stilului clasic, Richter a imprimat acestor pagini complexitatea de gîndire a omului de astăzi — și, în această privință, îndeosebi redarea *Allemandei* a fost mai grăitoare.

Odată cu *Sonata nr. 1, în la major* de Hindemith, Richter ne-a introdus în plin veac XX ; lucrarea, de proporții monumentale, și care — din punct de vedere al logicii formei și al conciziunii — nu pare lipsită, la o primă audiție, de unele scăderi, are înrudiri interioare puternice cu muzica romantismului și postromantismului german, apărînd ca o prelungire tîrzie a creațiilor unui Brahms și Reger, deși este datată 1936. Este o muzică de esență și cu o expresivitate generoasă, în mod cert sporită de elanul lui Richter, care „recreează" pe scenă gîndul compozitorului. Simțul grandios al contrastelor, respirația largă a frazării, arta de mare constructor dar și de subtil colorist a interpretului au împrumutat lucrării o viață intensă, înlăturînd senzația unei oarecari elaborări abstracte, de care nu este lipsită, în alte împrejurări, muzica lui Hindemith.

Arta lui Prokofiev-compozitorul pare să se transmită interpretului său în clipele cînd Richter cîntă muzica marelui maestru al muzicii sovietice. De aceea, partea a doua a programului, care a mers ea însăși într-un continuu „crescendo", a marcat punctul culminant al recitalului. În cele zece *Viziuni fugitive* se valorifică darul pianistului de a evoca în cîteva clipe imagini și stări sufletești precis conturate ; pentru că aceste schițe muzicale, unele de cîteva măsuri, sînt desenate cu un creion foarte ascuțit.

Dinamismul ritmurilor izvorîte din trepidația epocii măreție pe care o trăim, dinamism care a fost simțit și redat în muzică, ca de nimeni altul, de către Prokofiev, ajunge, prin mijlocirea lui Richter, la o tensiune maximă. Redarea *Sonatei a VI-a*, care a prilejuit interpretului marele triumf al serii, a fost grăitoare în această privință. Din această memorabilă tălmăcire reținem îndeosebi extraordinara construire a primei părți, cu reliefarea obsesivă a celulei ritmice de bază a temei principale, și apoi amintirea acestei idei — într-o atmosferă și cu un colorit total schimbate — în finalul lucrării.

Un mare artist, un mare gînditor al muzicii, astfel ne-a apărut Richter, ale cărui recitaluri rămîn pentru auditori ca evenimente artistice întipărite în suflet.

Scanned with OKEN Scanner

RICHTER LA BRAȘOV

În trecere pe la noi, Sviatoslav Richter a dorit să împărtășească bucuria unică a artei sale unui public nou, care nu l-a putut asculta pînă acum decît pe discuri sau în transmisii radiofonice ; și astfel Iașii și Brașovul au captivat pentru două zile atenția iubitorilor de muzică din toată țara, care au fost prezenți în sala de concert în orice caz cu gîndul și cu inima.

L-am revăzut și reascultat, într-o formă admirabilă. Acum un an, la recitalurile de la Ateneu, ni se înfățișase pradă unui zbucium interior titanic, pe care îl stăpînea anevoie ; de data aceasta totul era luminos, echilibrat, îmbinarea între gîndire și emoție realizîndu-se la un nivel extraordinar de armonie înțeleaptă. Privirea deschisă, limpede, încîntată, pe care i-am zărit-o cînd se întorcea dintr-o scurtă plimbare pe străzile Brașovului, a fost de bun augur ; cu o oră mai tîrziu, recitalul se desfășura scăldat într-o frumusețe blîndă, liniștitoare. Îl predispunea, desigur, la aceasta, și climatul sălii, a cărei sonoritate, ușor vătuită, creează aproape ambianța unui studio de înregistrări ; nu se vor aștepta aici uriașe dezlănțuiri de forțe sonore, muzica putîndu-se regăsi numai într-o ambianță intimă, de cameră, pe care Richter a intuit-o și a creat-o.

Cu pasiunea pe care o are de a repara multe nedreptăți, străduindu-se să pună în cea mai deplină lumină, pe care poate n-au cunoscut-o niciodată, opere mai puțin alintate de interpreți și public, Richter s-a oprit asupra unor sonate beethoveniene rar cîntate în concert : *opus 14, nr. 1, în mi major* și *nr. 2, în sol major, opus 22, în si bemol major*. Și pentru că spiritele mari se întîlnesc, nu pot rezista să nu-l citez aici pe Edwin Fischer care, analizîndu-le

---

Contemporanul, 21 iunie 1963.

pe primele două — și arătînd că sînt abordate de obicei mai cu seamă de învățăceii pianului — adaugă : *„Ca toate aceste lucrări, incluzînd și poeziile pe care le învățăm pe dinafară la școală, e greu să le apreciem la maturitate. Disecarea și repetarea lor ne-au făcut insensibili la farmecul și frumusețea pe care le conțin. Pentru mine, însă, aceste sonate sînt printre cei mai duioși și mai dragi copii ai inimii lui Beethoven"*.

Cîntînd aceste pagini, în care Beethoven, luptătorul și eroul, se odihnește în preajma unor peisaje surîzătoare, mîinile uriașe și puternice ale lui Richter, care ne-au făcut să ne cutremurăm în *Appassionata*, dezmiardă clapele cu o grijă tandră, preocupate să nu destrame urzeala fină de sunete. *Allegro*-urile inițiale apar desfășurate într-un tempo molcom, în care cantabilitatea pură a temelor să poată înflori în voie ; expresivitatea fiecărei note este urmărită în cadrul unei interpretări finisate la maximum, care scrutează pînă în adîncuri încă nebănuite semnificația tuturor frazelor, reușind totuși să păstreze simplitatea și naturaleţea unui suflet ca de copil. Fața lui Richter este destinsă, mimica, gesturile, nu au nimic violent ; stă de vorbă, liniștit, cu muzica în fața pianului și în aceste clipe unice e cu neputință să nu ți-l evoci pe Beethoven însuși aplecat cu tandreţe spre lumea simțirilor delicate. Doar pe alocuri „laba leului" se face simțită — ca de pildă în episodul central al *Rondo*-ului final din prima sonată, sau în contrastele dinamice puternic marcate ale dezvoltării din *Allegro*-ul inițial al celei de a doua. Pentru că, reținut și grijuliu să nu spargă acest cadru sonor fragil, Richter nu este nici o clipă dulceag sau efeminat. În finalul *Sonatei opus 22*, episodul contrapunctic în tonalitate minoră, înrudit ca amploare cu scriitura de cvartet, apare sculptat parcă în stîncă, dăltuit de o mînă fermă, autoritară. Interpretul ne dovedește practic cît de simpliste pot fi cîteodată categorisile unor lucrări, consacrate drept „minore".

Fiecare întîlnire cu personalitatea acestui creator de epocă în arta pianistică stîrnește alte reflecții în legătură cu noile răspunderi, mereu amplificate, ale interpretului de muzică din zilele noastre, căruia i se cere, foarte adesea, să re-descopere adevăratul gînd al compozitorilor. Dintr-o discuție de cîteva minute asupra versiunilor înregistrate ale unor lucrări arhicunoscute, în care concepția lui Richter a apărut criticilor ca fundamental înnoitoare (alături de *Concertul nr. 1* de Liszt, înregistrat la Londra cu Kondrașin, marele pianist îmi vorbea și de discul, încă neauzit la noi, cu *Concertul nr. 1* de Ceaikovski, realizat alături de Karajan), reiese că această înnoire nu a rezultat decît dintr-o privire foarte atentă și degajată de prejudecăți asupra textului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Ce e nou în interpretarea aparent ușoarelor sonate de Beethoven ? Iată, de pildă, *Andante*-le *Sonatei în sol major, opus 14, nr. 2.* În primele măsuri, acordurile, atacate în pas măsurat, creează atmosfera unui marș lent, de o hotărîre calmă ; și, deodată, se deschide parcă o altă lume, din îmbrățișarea palmei pianistului înălțîndu-se un cînt plin de elevație. Tempo-ul nu s-a schimbat, Richter este același în fața noastră, dar din valorificarea maximă a contrastului dintre jocul *staccato* și *legato* a rezultat această nouă și frapantă complexitate dialectică a imaginii muzicale, pe parcursul aceleiași teme. Tot astfel, prospețimea umorului beethovenian pe care o creează interpretul în finalurile acestor sonate este fără precedent, în mare măsură din pricina valorificării maxime a pauzelor ce întretaie, la răstimpuri, desfășurarea zglobie a frazelor. Într-o clipă, se acumulează astfel o tensiune ce ține suspendată răsuflarea ascultătorului (să ne gîndim, prin analogie, la felul cum a cîntat Richter, în 1960, *Rondo*-ul *Sonatei în Mi bemol* de Haydn). E vorba, deci, de potențarea deplină a valorii muzicale, prin mijloace eminamente muzicale. Arta sa incomparabilă ne cheamă să ne ascuțim permanent cultura și sensibilitatea muzicală, pentru a o putea percepe în toată amploarea și rafinamentul ei.

Am ascultat acum pentru prima oară în sala de concert Preludii și Fugi de Șostakovici în interpretarea lui Richter ; sobră și riguroasă, tălmăcirea sa este totuși la antipodul scolasticismului, și savoarea atît de specific rusă — adesea cu intonații de cîntec liric contemporan — a temelor apare reliefată cu acel dar pilduitor al plasticității melodice, din păcate atît de rar la pianiști.

Într-un cadru, după cum am arătat, „de cameră", limitat de resursele pianului și de acustica specifică a sălii, desigur că interpretarea *Sonatei a VI-a* de Prokofiev nu s-a putut ridica la dimensiunile uriașe atinse, de pildă, în primul recital dat anul trecut la Ateneu. Conștient de aceasta, Richter a adaptat în schimb toate „bis-urile" atmosferei locului și momentului și a încheiat recitalul pe vraja coloritului sonor diafan al unei piese de Debussy.

Ca de obicei, fiecare apariție a lui Richter se singularizează în memoria ascultătorului și nu o poți înlocui sau schimba cu alta. Dar, pentru consolarea iubitorilor de muzică din capitală, de astă dată invidioși pe cei din Iași și Brașov, se cuvine să arătăm că Radio-ul a fost la datorie, înregistrînd întreg programul. Să sperăm că difuzarea benzilor realizate nu va întîrzia.

Scanned with OKEN Scanner

BRAHMS, CU GEORGESCU ȘI RICHTER

George Georgescu și Sviatoslav Richter conlucrează, pe plan muzical, cu acea dragoste și prețuire reciprocă ce constituie una din condițiile realizării marilor colaborări interpretative. *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Brahms — această culme însorită a unui gen muzical în care nu sînt multe capodoperele de asemenea bogăție de substanță — l-au mai cîntat împreună, în urmă cu cîțiva ani, în timpul desfășurării primului „Concurs Ceaikovski". Am ascultat atunci înregistrarea și am dorit, cu ardoare, ca această interpretare unică în felul ei să se repete în fața publicului nostru. Acum ni s-a îndeplinit această dorință, marele pianist venind să participe la festivalul „Brahms" dirijat de George Georgescu ; a fost una din acele sărbători artistice care ne rămîn întipărite în minte și în suflet, prin intensitatea neobișnuită a emoției prilejuite.

Programul a început cu mai rar cîntata *Simfonie a III-a ;* maestrul Georgescu a conceput-o, parcă, de astă dată, ca un mare preludiu la gigantica dezlănțuire de forțe pe care avea să o genereze *Concertul*. Liniile monumentului sonor au apărut domoale, blajine, scăldate într-o lumină tomnatecă. Gestul, extrem de economic, al dirijorului, a lăsat respirația muzicii să se desfășoare în voie, cu o lărgime liniștită, marcînd doar, la răstimpuri, pasagere încrîncenări de un patetism mai încordat. Romantismul brahmsian nu este, așa cum ni-l tălmăcește unul din cei mai adînci cunoscători ai lui, răscolit de vîlvătaia pasiunilor, ci încărcat de înțelepciunea molcomă a privirilor retrospective, de nostalgia aspirațiilor infinite. Este o muzică ce vorbește cu glas intim, învăluit, sensibilității noastre, chiar în momentele de *fortissimo*.

România liberă, 26 mai 1964.

A urmat *Concertul al doilea pentru pian și orchestră*. În fața noastră, Richter este, ca de fiecare dată, nou și autentic în fiecare sunet pe care îl sloboade de sub degetele lui miraculos de îndemînatece dar integral supuse marilor înțelesuri ale muzicii. Ceea ce se cuvine remarcat, mai ales, la o întîlnire repetată cu arta sa, este totala lipsă a artificiului, a rutinei. El descoperă din nou, în fața auditoriului, lucrarea tălmăcită, o plămădește cu acea supremă măiestrie care reunește atributele experienței și ale spontaneității. Față de cea cunoscută din înregistrări și din prima sa vizită la noi — în 1958 —, interpretarea *Concertului nr. 2* ni s-a părut și mai aproape de desăvîrșirea căutată de Richter cu neobosită stăruință. Mișcarea mare a muzicii, puritatea *tempo*-ului sînt dominate de la o înălțime și mai mare, am putea spune că puterea de generalizare a sentimentului a sporit. Mîinile lui sînt, la fel, cînd ciocane animate de forță titanică, cînd aripi de fluture, dar felul de a crea contrastul nu mai are acea violență extremă care aproape ne speria uneori, ci pare încadrat intențiilor unei sinteze artistice superioare. Țesătura pianistică a acestui concert este extrem de densă, ca o pădure prin care anevoie pătrunde lumina. Richter este însă eliberat de servituțile învingerii dificultăților ; are darul de a extrage esența muzicală din mijlocul hățișului de game, acorduri, arpegii, simte, cum rareori am auzit, valoarea expresivă a sincopelor brahmsiene, ca un puls agitat de o intimă neliniște interioară. În prima parte, felul cum răspunde chemării cornului are perspectiva unui peisaj de o lărgime nesfîrșită ; apoi, în impetuosul *Allegro appassionato* este un mare pămîntean, cu pasul adînc și puternic înfipt, pentru ca în *Andante* să plutească în vraja armoniilor îndelungi, eterice. Iar finalul, după atare covîrșitoare desfășurare, are grația și transparența cristalină a unui joc sonor înfiripat cu un surîs blînd, cald și apropiat. Îndelung meditată și aprofundată, concepția lui Richter a apărut realizată cu prospețimea gîndului dintîi, iar muzica lui Brahms ne-a vorbit, de aceea, direct, ca a unui mare contemporan.

În asemenea simfonie cu pian, maestrul Georgescu a fost partenerul atent și plin de grijă care a făcut orchestra să convorbească cu solistul într-o fuziune sufletească emoționantă. Dorim să remarcăm nobila muzicalitate cu care violoncelistul Alfons Capitanovici a intonat splendida temă de lied din *Andante*. Și sperăm că banda de magnetofon va păstra, pentru a ne mai prilejui recontemplarea lui, rodul acestei admirabile colaborări Brahms-Georgescu-Richter.

Scanned with OKEN Scanner

REÎNTÎLNIRE CU RICHTER

De cîte ori l-am ascultat, Richter a fost mereu el însuși și mereu altul ; este unul din atributele dominante ale artei marelui pianist această multitudine, în continuă evoluție, a aspectelor sub care ni se înfățișează măiestria sa supremă. De astă dată, ne-am amintit de imaginea pe care o evocă Romain Rolland în legătură cu *Appassionata* lui Beethoven : *„Un torent de flăcări într-o albie de granit“ ;* tensiunea uriașă, zguduitoare, la care se ridică interpretările lui Richter este dublată, acum, de o stăpînire pe aceeași măsură ; un fel de vulcan ale cărui erupții aruncă lava pe traiectorii bine stabilite. Nici o clipă nu ni se mai pare — ca uneori în trecut — că se află, în această încordare cutremurătoare cu materia muzicală, pe marginea abisului. Din vălmășagul pasiunilor, gîndirea a ieșit biruitoare, sentimentul apare potențat la maximum și totuși permanent filtrat de o logică de nezdruncinat. Din acest punct de vedere, Richter conturează tipul de pianist al prezentului și arată și drumul artei interpretative în viitor, în care improvizația ușuratică, senzualitatea ieftină și sentimentalismul salonard nu-și mai au locul. Pe de altă parte, atitudinea interpretului este deosebit de activă : textul muzical — respectat la maximum în litera lui — formează obiect de gîndire adîncă și restituirea lui se face pe planul elevat al concepțiilor fundamentale despre viață, despre lume. Accentele acestei arte sînt adesea grave, dramatice, audiția muzicală nu mai este o simplă desfătare, ea zguduie conștiințele, dă impuls creator minților.

Așa cum a redat-o Richter, *Sonata în la minor,* op. 143, de Schubert nu are nimic de parfum vienez evocator ; ceea ce conține această lucrare ca tragism nesfîrșit și neîmpăcat este ridicat de

---

România liberă, 2 octombrie 1965.

interpret pe culmi ameţitoare şi abrupte, cu priveliști stranii : contrastele emoţionale şi sonore sînt exacerbate, spărgînd cadrul intim în care ne-am obişnuit, adesea, să-l întîlnim pe Schubert. Richter spunea odată că sonatele marelui vienez nu i se par cu nimic mai puţin semnificative decît ale lui Beethoven, şi pasiunea cu care le propagă în întreaga lume, în această nouă accepţiune, este pilduitoare.

Au urmat trei *Balade* şi un *Intermezzo* de Brahms, închizînd în cîteva pagini de muzică un univers întreg de simţiri delicate sau de evocări epice ; emoţia deşteptată de Richter, păstrîndu-se tot timpul *strict muzicală*, este cu neputinţă să nu-ţi deştepte totuşi şi asociaţii literare sau vizuale. Caracteristica „ceaţă" brahmsiană este prezentă, ca un văl de rezervă, care lasă însă contururile să se deslușească în ce au ele mai mişcător. Şi apoi, *Sonata în si minor* de Liszt, capodopera muzicii de pian romantice, a răsunat în tot complexul ei de lirism şi pasiune, imaginaţie înfierbîntată şi cugetare filosofică. Richter diminuează ceva din efeminarea cantilenelor lisztiene, sacrificînd-o simţului construcţiei colosale, planului dramatic de ansamblu. Cîteva momente rămîn, din totul, de neuitat : liniştirea care marchează trecerea spre partea a doua a *Sonatei*, învolburarea halucinantă a finalului.

În fine, Richter a participat şi la concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii „George Enescu". *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski, de atîtea ori ascultat, renaşte într-o versiune de puritate şi grandoare clasică. Tonul e eroic — chiar cantabilitatea temelor lirice apare mult înnobilată —, sonorităţile sînt sculpturale, iar tempo-ul, stăpînit cu strășnicie, scandat am spune, nu evadează niciodată spre vitezele ameţitoare care să întunece expresivitatea.

Programul a mai cuprins o primă audiţie din creaţia lui Wilhelm Berger : *Concertul pentru orchestră de coarde ;* am avut adesea prilejul să scriem despre seriozitatea profesională şi ţinuta elevată a muzicii acestui compozitor, care a obţinut în ultimul timp o dublă consacrare internaţională, la concursurile din Monaco şi — recent — Liège. Nu este aici cadrul pentru o analizare amănunţită a lucrării sale, de substanţă densă şi vădind o convingătoare transfigurare a procedeelor neoclasice. Ea a fost interpretată de dirijorul Mircea Basarab cu pătrunderea şi devotamentul pe care le pune întotdeauna în prezentarea lucrărilor româneşti programate în concertele sale. În încheiere, am ascultat *Simfonia a cincea* de Beethoven, redată într-o manieră pronunţat personală, într-un stil concis şi autoritar.

Scanned with OKEN Scanner

SIR JOHN BARBIROLLI LA PUPITRUL FILARMONICII „GEORGE ENESCU“

Un om mărunţel se strecoară printre orchestranţi şi urcă la pupitru... de la primul acord, ce se naşte parcă din vîrful baghetei lui, toată sala era captivată. John Barbirolli este un mare dirijor ; ştiam asta de mult, prin intermediul discurilor, dar acţiunea directă a artistului asupra publicului, în sala de concert, nu poate fi înlocuită.

Gesturile dirijorului sînt precise şi incisive, parcă tăiate în stîncă, şi căderea fulgerătoare a baghetei atrage după sine o impresionantă simultaneitate de atac din partea orchestrei. Autoritatea nu este însă niciodată exterioară, agresivă, ci exprimă o energie lăuntrică de înaltă tensiune, guvernată, în exteriorizarea ei, de o logică şi o „contenenţă“ riguroasă, ce nu admite cheltuieli inutile de energie ! Barbirolli pare a avea ceva „toscaninian“ în felul cum merge direct la ţintă, la esenţa muzicii, fără ocolişuri şi fără să caute efecte. De altfel, nici nu are nevoie de ele, pentru că simplitatea este prima lege a artei adevărate. El are „temperament“, dar nu şi-l împarte în dreapta şi în stînga, ci îl stăpîneşte şi îl valorifică cu conştiinţa artistului care ştie să supună inspiraţia momentană controlului raţiunii. Barbirolli se dovedeşte un constructor al edificiilor sonore. Amănuntul este pus în lumină cu respectul strict pentru litera partiturii, dar, în acelaşi timp, el apare încadrat în linia mare a muzicii şi frazele sînt modelate generos, cu un simţ larg al perspectivei.

Toţi marii interpreţi — Toscanini şi Enescu printre ei —, întrebaţi asupra secretului artei lor, spuneau : *„nu cînt decît ce e scris în note“*. Barbirolli face şi el la fel ; redă numai ce e scris

---

România liberă, 14 septembrie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

în note, dar *tot* ce e scris. Luminate de el, partiturile îți apar limpezi, așa cum sînt, fără veșminte somptuoase sau sulemeneli. Melodiile sînt modelate expresiv, dar totdeauna cu decență, și echilibrul între diferiții factori muzicali nu este niciodată clătinat. Uvertura la *Maeștrii cîntăreți* răsună cu o prestanță magnifică, amintindu-ne, în această împrejurare, că trăim o sărbătoare artistică, sărbătoarea lui Enescu. Și desigur, însuși marele nostru maestru, care spunea despre sine *„sînt esențialmente un polifonist"*, s-ar fi declarat mulțumit de claritatea cu care a fost redată înlănțuirea motivelor muzicale în țesătura contrapunctică densă a minunatei pagini simfonice wagneriene.

Avînd sentimentul grandoarei și al monumentalului, dirijorul e în același timp de o mare suplețe expresivă și știe să țină încordată atenția ascultătorului chiar atunci cînd îl poartă în lumea sonorităților potolite, discrete. *Fantezia pe o temă de Tallis*, o lucrare de acum aproape 50 de ani a decanului compozitorilor englezi contemporani Ralph Vaughan Williams, e tălmăcită cu o puritate liniară, cu o liniște interioară absolută, ce cheamă parcă la viață, din scripte vechi, imagini poetice ale unui trecut istoric îndepărtat. Coardele Filarmonicii sună diafan și blînd, iar dialogurile între ansamblu și dublul cvartet așezat în fundul estradei de concert creează o atmosferă deosebit de evocatoare. E o muzică foarte caracteristică și originală, și totuși atît de consonantă !

Mi s-a spus că la repetiții Barbirolli a șlefuit, majoritatea timpului, interpretarea tripticului simfonic *Marea* de Debussy. În concert, migala lucrului e valorificată ; acordurile debussiste sună curat, culorile create de paleta subtilă a marelui pictor al sonorităților strălucesc. Fiecare detaliu e la locul lui și se simte că dirijorul nu suportă aproximativul. Îmi amintesc că Debussy cerea interpreților lui să îi cînte muzica exact și sobru, fără să se lase ademeniți de mirajul sonorităților vagi ; cred că Barbirolli urmează această linie și de aceea uneori ai aproape senzația unei prea mari lucidități. Frazele se așează unele lîngă altele și parcă își așteaptă fluidul care să le lege și să le contopească. Dar ca să fiu drept, trebuie să recunosc că realizarea perfectă a unei concepții dirijorale atît de personale într-o lucrare ca *Marea* necesită mai mult de cîteva repetiții. Sînt sigur că astăzi, la al doilea concert, orchestra va fi mult mai apropiată de intențiile dirijorului.

Bănuiesc că puține lucrări îi sînt atît de apropiate lui Barbirolli ca *Simfonia a VII-a* de Beethoven. Wagner a numit-o *„Apoteoza dansului"*, și dansul este în primul rînd ritm. Iar despre acest dirijor se poate afirma nu numai, după expresia obișnuită, că „are ritm" ; el pare a fi o persofinicare a ritmului. Nu e vorba de vioiciune

Scanned with OKEN Scanner

sau dinamism, ci de acea pulsație interioară, implacabilă, menținută cu o strașnică regularitate, ce dă ascultătorului sentimentul siguranței și echilibrului. De aceea, finalul simfoniei, care pe mulți șefi de orchestră îi antrenează în iureșul lui, e stăpînit de Barbirolli cu mînă fermă. Dar amintirea cea mai frumoasă ne-a lăsat-o, poate, *Allegretto*-ul, în care frînturile de melodii, predate de la un instrument la altul, s-au înlănțuit într-un tot de o admirabilă noblețe.

Ar mai fi multe de spus, dar mai bine să-l ascultăm azi încă o dată pe Barbirolli, care a cucerit și publicul și pe instrumentiștii Filarmonicii „George Enescu".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

JOHN BARBIROLLI — ION VOICU

O siluetă firavă înaintează, încet, către podium. În momentul cînd ridică bagheta, trupul îi este străbătut, parcă, de un curent de vitalitate ; într-o clipă pune stăpînire pe orchestră, care i se supune cu plăcere, simțind mîna unui adevărat maestru. Muzica începe să se depene cu puritate și naturalețe, dezbrăcată de orice încărcare inutilă, luminată în liniile ei mari ca și în amănunte. Sir John Barbirolli, care și-a cîștigat, de la prima întîlnire de acum trei ani — la întîiul Festival „Enescu" — o adevărată popularitate în rîndurile publicului nostru, se întîlnește din nou cu Filarmonica. Atunci, uvertura la *Maeștrii cîntăreți* de Wagner, *Simfonia a VII-a* de Beethoven, situaseră concertul sub semnul festivității strălucitoare, al dinamismului. De astă dată, domină lirismul. Cele trei lucrări din program, ilustrînd faze diferite ale evoluției simfonismului, s-au reunit pentru a da glas sentimentelor calde, gingașe, cu revărsarea domoală dar pătrunzătoare în suflete. Iar dirijorul se preschimbă într-un poet tandru, mlădiind frazele cu generozitate, dezvăluind — cu ce simț al măsurii și echilibrului ! — tezaurul de sensibilitate acumulat în melodiile lui Schubert, Brahms și Prokofiev.

De cîte ori se întîmplă să deschizi radio-ul și undele să-ți aducă frînturi din *Simfonia a cincea* de Schubert, în prima clipă este aproape cu neputință să distingi această muzică de cea a lui Mozart ; aceeași construcție elegantă, cizelată, aproape — chiar — același *Menuet* consfințit în drepturi de maeștrii clasicismului vienez. Și totuși, Barbirolli știe să facă deosebirea. Execuția e orientată pe făgașul unui stil delicat, potolit, apropiat muzicii de cameră ;

România liberă, 17 septembrie 1961.

dar unda ușoară de nuanță romantică se face simțită ; e deajuns să urmărim *trio*-ul *Menuetului*, cu melodia unduitoare pe parcursul căreia dirijorul își îngăduie — cu atîta grație — un ușor *rubato* care, subliniind inspirația populară, dă în același timp și o certă identitate schubertiană acestei pagini. Comunitatea de simțire și simultaneitatea de execuție a orchestrei se realizează aci fără gesturi mari, autoritare, zîmbetul nu dispare nici o clipă ; arcușele cîntă cu plăcere, fac *Muzică*...

Pe Ion Voicu, Barbirolli l-a cunoscut și l-a prețuit cu prilejul concertelor de la Manchester unde — cu participarea orchestrei „Hallé", pe care o conduce permanent, maestrul englez l-a acompaniat pe violonistul nostru în execuția *Concertului nr. 2* de Prokofiev. Această colaborare artistică s-a reeditat acum, în fața noastră, la Festivalul „Enescu". Pentru Voicu, cu temperament și agilitate de virtuoz, parcurgerea paginilor de lirism molcom și blînd ale unui Prokofiev — aflat pe atunci în căutarea unui stil cît mai melodios și direct — este o probă de concentrare și reținere, pe care solistul a trecut-o și o trece și acum cu succes. Interpretarea are sobrietate și discreție, situîndu-se pe linia eforturilor pozitive ale lui Voicu, de lărgire a orizontului, de cuprindere a lucrărilor contemporane reprezentative ; acompaniamentul preia cîntul viorii soliste și îl amplifică în orchestră, descătușîndu-i toate valențele emoționale.

Apoi, în partea a doua, Brahms-ul așteptat cu multă emoție, ca principala piesă „solistică" a dirijorului : Barbirolli nu și-a ales nici uriașele încleștări între întuneric și lumină ale *Simfoniei întîi*, nici dramatismul încordat al celei de a treia, nici tragismul ultimei, ci însorirea pastorală a celei de a doua. Dar expansiunile lirice nu sînt proclamate cu minte înfierbîntată ci cu înțelepciune clarvăzătoare. Elementele edificiului simfonic sînt diferențiate, individualizate, și numai apoi supuse sintezei care le înfățișează ascultătorului într-un tot unitar. Barbirolli pare a fi luat tot ce e bun din tradiția germană, ca și din cea italiană (Toscanini) a tălmăcirilor brahmsiene ; nici numai cețuri nordice, dar nici exclusiv lumină puternică, meridională, ci un aliaj original și totuși foarte autentic, prin *omenescul* lui. Celebra temă secundă din prima parte, pregătită foarte clar, cu un gest ce stimulează atenția orchestranților ca și a publicului, vibrează de simțire caldă, dar nu e lăsată să alunece spre sentimentalism, e „dusă înainte" cu mînă fermă. Și, în același timp, arta micilor suspensii, a „respirațiilor" care, fără să rupă linia, dau viață firului muzicii, e folosită și ea, cu un farmec ce nu ne permite să uităm intonarea temei din *Allegretto grazioso*.

Scanned with OKEN Scanner

E timpul ca forțele să se adune : în final, gestul devine mai imperativ, mobilizator de energii. Ne amintim, pe alocuri, de Barbirolli din „a șaptea", dar numai pentru a ne concretiza mai bine imaginea nou creată și pentru a ne repeta adevărul că măiestria marilor artiști e frumoasă prin multilateralitatea fațetelor ei, care se cuvin, toate, cunoscute.

Pe Barbirolli, prietenos în artă și în atitudinea de pe podium, l-a aplaudat orchestra, publicul, iar astăzi succesul de aseară se va prelungi.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL YEHUDI MENUHIN

În *Amintirile* sale, marele George Enescu dedică lui Yehudi Menuhin pagini pline de afecțiune și prețuire, subliniind că prilejul pe care l-a avut de a contribui la formarea artistică a acestuia a fost cel mai frumos episod al activității sale de îndrumător al tinerilor muzicieni. (Enescu nu întrebuința niciodată în asemenea împrejurări termenul de „profesor" : *„Mai bine să vorbim de «camarad mai în vîrstă» ; să nu spunem «elev» ci «tînăr coleg» !"*) Evocînd zilele în care, la vila „Luminiș" din Sinaia, el a dezvăluit micului artist tainele muzicii marilor maeștri, Enescu arată că maturitatea nu a făcut decît să desăvîrșească darurile excepționale ale lui Yehudi, manifestate atît de timpuriu : *„Copilul-minune de altădată a devenit un prodigios violonist. Iar în ceea ce privește sentimentele, el a rămas același : afectuos, generozitatea însăși, mărturisind îndrumătorilor lui cel mai călduros respect, cea mai neabătută fidelitate. Nu numai că nu m-a dezamăgit, dar cu cît trece timpul, cu atît mai mult îmi dă prilejul să mă minunez"*.

Dragostea lui Enescu pentru Menuhin — a cărei mărturie de neuitat a fost seria concertelor date la București împreună, în 1946 — se întemeia pe o înrudire artistică evidentă ; ea ne-a apărut în chip emoționant și în recitalul de miercuri, dat de marele violonist în cadrul Festivalului închinat memoriei maestrului său. Menuhin și-a ales un program complex, de o extremă dificultate, cuprinzînd trei lucrări monumentale pentru vioară solo : și astfel, el a ținut două ore publicul sub vraja arcușului său, fără sprijinul unui acompaniament pianistic sau orchestral și totuși făcîndu-ne să trăim o varietate nesfîrșită de stări sufletești. În muzica lui Bach

---

România liberă, 19 septembrie 1958.

și Bartók, din care este eliminat orice sentimentalism facil, orice efect exterior, și în care structura polifonică a scriiturii pune la contribuție, fără odihnă, gîndirea nu numai a interpretului dar și a ascultătorului, Menuhin a reușit să ne comunice emoții puternice, zguduitoare. Nici un sunet nu a fost indiferent sau mecanic, în toate palpita viața. După exemplul lui Enescu, Menuhin nu consideră noțiunea de „stil" ca ceva abstract, închis într-un codice ferecat cu lanțuri. Respectarea gîndirii compozitorului se îmbină la el cu o puternică participare afectivă personală, într-un proces de adevărată „re-creare" a operei interpretate. Credem că această concepție ar putea sluji drept pildă tuturor interpreților, mai ales a celor care consideră că sobrietatea e egală cu un soi de ascetism uscat, lipsit de vibrație. Menuhin reușește să unească, într-o sinteză admirabilă, sobrietatea cu expresivitatea, stricteța redării textului cu căldura interioară. Timbrul viorii lui are inflexiuni de voce umană, iar variațiile de sonoritate, care merg de la o amploare aproape orchestrală pînă la murmur, dau un relief viu țesăturii muzicale.

Interpretînd *Partitele* de Bach, Menuhin subliniază prospețimea inspirației melodice, farmecul ritmicii — care, mai ales în *Partita în mi major,* are o sugestivitate dansantă directă — și înlătură în acest fel orice ariditate scolastică. În *Preludiu,* șiragul strălucitor de sunete este desfășurat nu cu o regularitate metronomică, ci sub impulsul unei pasiuni debordante, în *Loure* linia melodică are o deosebită puritate, iar în *Gavotă* și *Menuete,* violonistul folosește acele mici nuanțe de mișcare, caracteristic enesciene, care dau culoare și creează imagini.

Sonata de Bartók *pentru vioară solo* prezintă pentru interpret dificultăți care-l făceau pe compozitor însuși să se îndoiască asupra posibilităților de execuție ale lucrării. Menuhin le înfruntă nu numai cu bravură, dar le domină de sus, supunîndu-le redării sensului profund al muzicii, care este pe alocuri (mai ales în *Fuga*) de un tragism aspru, încordat. Cea mai emoționantă parte rămîne tot *Melodia,* pe care, spre deosebire de alți violoniști ce preferă aici un sunet „alb", Menuhin o încarcă de patetism ; *vibrato*-ul lui exprimă nostalgia și dorul infinit. În final, de sub arcuș se naște un zumzet neliniștit, ce îți pătrunde în suflet, aducînd apoi ecouri de cîntec maghiar, alteori parcă șuierat de vînt.

După pauză, emoția artistică a fost și mai puternică. Menuhin a cîntat cea mai măreață dintre creațiile dedicate de Bach viorii : *Partita în re minor,* în a cărei interpretare Enescu era neegalat, și discipolul reușește să ne restituie cu autenticitate viziunea pe care

Scanned with OKEN Scanner

maestrul său o avea asupra lucrării. Variațiile *Ciaconei* se înlănțuie — fiecare reprezentînd o altă lume — și totuși într-o perfectă unitate organică, constituind un edificiu impunător al înțelepciunii și nobleței omenești. Aplaudat cu căldură, Menuhin își exprimă mulțumirea în sunete, și „bis-urile" — tot din Bach — împlinesc, la o tensiune emoțională înaltă, o seară de mare artă.

Scanned with OKEN Scanner

UN EVENIMENT ARTISTIC MEMORABIL

Cînd maestrul Georgescu a anunţat că în semn de omagiu pentru memoria lui Enescu, cei doi violonişti de faimă mondială Oistrah şi Menuhin vor interpreta împreună *Dublul concert* de Bach, pe care fiecare dintre ei l-a cîntat pe vremuri alături de marele nostru muzician, emoţia a făcut să se oprească respiraţia publicului din sală şi a celui din faţa aparatelor de radio. Nu era vorba de emoţia superficială a amatorilor de nume mari, ci de conştiinţa faptului că primul Festival „Enescu" se ridică şi mai mult, prin acest eveniment artistic, la o semnificaţie ce depăşeşte cu mult momentul, satisfacţia estetică imediată. Doi din marii artişti ai lumii înfrăţiţi sub semnul artei enesciene — iată cel mai frumos dar care putea fi făcut Festivalului, publicului nostru, şi cauzei înţelegerii între popoare pe calea minunată a artei.

Dublul concert de Bach este una din lucrările de care Enescu era foarte ataşat. Alături de Menuhin el a realizat cu mulţi ani în urmă acea înregistrare pe discuri ce rămîne şi azi o mărturie grăitoare a legăturii spirituale dintre maestru şi discipol ; am reauzit apoi aceeaşi interpretare cu prilejul „*Concertelor Menuhin*" de acum unsprezece ani. Cu David Oistrah, Enescu l-a cîntat cu prilejul vizitei la Moscova, şi astfel, în mintea noastră *Dublul concert* rămîne legat pentru totdeauna de tălmăcirea — pură şi pasionată totodată — pe care i-o imprima, alături de partenerii săi, incomparabilul muzician român.

Oistrah şi Menuhin au cîntat ieri împreună, sub bagheta unui dirijor român şi alături de orchestra Filarmonicii „George Enescu", iar interpretarea realizată de acest ansamblu s-a dovedit desăvîrşită,

---

România liberă, 20 septembrie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

ca și cum s-ar fi sudat de-a lungul a îndelungi repetiții. Dar perfecțiunea a depășit aci cu mult o „punere la punct“ a detaliilor ; ea a trăit printr-un suflu de continuă emoție, printr-o intimă comuniune sufletească între cei doi soliști, care au dat cu atît mai mult înțeles dialogului dintre cele două viori, cu cît personalitățile lor, artistic diferite, se întregeau una pe cealaltă în chip fericit. Sunetului arzător, plin de tensiune, al lui Menuhin îi răspundea tonul mai blînd cu inflexiuni grave, catifelate, al lui Oistrah, și vocile instrumentelor se contopeau într-o armonie sublimă. Poate niciodată n-am pătruns mai bine ca acum înțelesul stilului polifonic bachian, cu acea împletire vie a diverselor fire muzicale în cadrul unei țesături sonore de nespusă frumusețe.

A doua zi după concert, am avut ocazia să ascult, într-o cabină a Radio-ului, înregistrarea realizată din transmisie și mi-am reconfirmat impresia avută în sală : interpretarea aceasta, la care a contribuit în mare măsură acompaniamentul orchestral discret, precis și deosebit de muzical, este de o valoare unică. *Electrecordul* ar trebui să facă tot ce îi stă în putință ca să o imortalizeze pe disc.

Maestrul Georgescu, care a trăit una din marile bucurii ale carierei sale artistice, poate tot atît de mare ca aceea de a-i avea ca soliști, cu multă vreme în urmă, pe Enescu și Casals (în *Dublul* de Brahms), l-a acompaniat pe Menuhin și într-o admirabilă execuție a *Concertului în re major* de Brahms. Chiar dacă ne mărturisim preferința netă pentru interpretările bachiene ale marelui artist (care a cîntat de altfel în „bis“, mai desăvîrșit decît cu o zi înainte, *Preludiul* din *Partita în mi major*), trebuie să admirăm și aci sobrietatea impecabilă și ponderea unei maturități și a unei bogății interioare pe care Menuhin a cucerit-o în anii de cînd nu l-am mai ascultat. Partea lentă a *Concertului* a fost îndeosebi realizată cu o mare poezie și noblețe de sentiment.

În prima parte a programului, George Georgescu și Filarmonica ne-au dat prilejul să prețuim încă o dată interpretarea plină de dramatism și culoare pe care o dau *Simfoniei a II-a, „cu clopote“*, de Haciaturian, lucrare în care desfășurările sonore grandioase apar tot timpul justificate de clocotul profund al muzicii.

Am înțeles pe deplin de ce însuși eminentul compozitor sovietic a fost profund mișcat de o asemenea redare, care dă simfoniei sale un relief și o măreție impresionante.

Spirituala *Toccata* a lui Constantin Silvestri a completat în chip fericit programul unui concert care se va întipări în cugetul și sufletul nostru, ca unul din cele mai înălțătoare evenimente artistice trăite.

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTELE MENUHIN

De-a lungul secolelor de dezvoltare a artei orchestrale, mai înainte ca dirijorul să se fi stabilit definitiv pe un podium, dominînd ansamblul de la înălţime, el a început prin a face parte integrantă din formaţia pe care o conducea, animînd-o de la pupitrul primei viori, de la clavecin şi participînd trup şi suflet nu numai la modelarea sonorităţilor ci însăşi la făurirea lor. El era „primul dintre egali". Astăzi, Yehudi Menuhin pare a reconstitui în faţa noastră acest mod *integral* de a face muzică, în cadrul căruia *podiumul* devine un adjuvant, destul de incidental şi mobil, artistul trecînd cu deplină naturaleţe din funcţia de solist în cea de dirijor ; cele două ipostaze ajung la un moment dat să se confunde, în slujba urmăririi unui ideal unic — pe care l-am numi *exprimarea imensei bogăţii omeneşti a artei sunetelor*. Este o concluzie la care au ajuns şi alţi muzicieni de prima mărime, ce nu s-au putut restrînge, pînă la urmă, doar la practicarea unui aspect prea limitat al profesiei lor. George Enescu, Pablo Casals, Edwin Fischer — iată doar cîteva din numele ce ne vin, în mod firesc, în minte în această ordine de idei.

Este pasionant, de aceea, să parcurgem drumul pe care l-a urmat Menuhin însuşi, rechemîndu-ne în amintire concertele date alături de George Enescu în mai 1946, apoi apariţia sa în consistentul recital Bach-Bartók din cadrul primului Festival „Enescu" (septembrie 1958) şi să-l regăsim acum ca „suflet" al unui ansamblu orchestral de rară perfecţiune. În esenţă, Menuhin a rămas acelaşi — şi este totuşi mereu altul — tot aşa după cum înălţimile munţilor, contemplate la diverse ceasuri ale zilei şi primind mereu

---

România liberă, 27 martie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

altă lumină, își dezvăluie de fiece dată splendori noi. După cum arăta și George Enescu, care i-a fost, după atestarea lui Menuhin însuși, cel mai prețios îndrumător artistic și spiritual, discipolul său a vădit, încă din anii copilăriei, o anume maturitate artistică neobișnuită. Și totuși, comparînd sclipirea entuziastă a mai vechilor înregistrări, cu calmul, cu liniștea înțeleaptă de astăzi, ne dăm seama că *omul* Menuhin a parcurs traiectoria cea mai firească și mai armonioasă.

Individualitatea, însă, îi poate fi recunoscută, cu aceeași limpezime. Am regăsit, anume, în sonoritatea viorii lui Menuhin, acel filon arzător al emoției, acele *armonice* indescriptibile, care par să dea *trup* elanului liric al gîndirii compozitorului cu o intensitate ce nu poate fi asemuită decît celei — repetăm — a marelui său înaintaș Enescu. Ca și la Enescu, adevărul stilistic rezultă la Menuhin din cel omenesc ; și în calea făuririi acestei suverane și binefăcătoare mixturi nu se poate interpune nici o schemă scolastică, nici o prejudecată. Arta lui Menuhin se compune, deci, dintr-o perfectă rigoare arhitecturală, am spune chiar dintr-o severitate aproape ascetică a desemnării formei muzicale, dublată de o nesfîrșită mobilitate sufletească și de o anume *blîndețe* generoasă, ce încălzește fiecare sunet și îl trimite să încălzească inima ascultătorului. Este o artă monumentală și duioasă în același timp, impunătoare și apropiată. *Atacul* frazei este totdeauna ferm, implacabil, dar pe parcursul ei se întîmplă totdeauna evenimente previzibile și totuși surprinzătoare, care ne poartă în zonele elevate ale sensibilității, ale gîndirii, ale fanteziei poetice. Toate acestea se întîmplă la nivelul unei naturalețe atît de desăvîrșite încît nici nu o mai intuim ca o rezultantă a unui efort, o „trăim“ pur și simplu, alături de artist. Așa se face că acest muzician care cîntă pe scenă de o viață întreagă nu mai ține seamă cîtuși de puțin de „efectul“ scenic. Lucrul migălos de la repetiții, în care, poate, pentru obținerea unui *pianissimo* s-au cheltuit ceasuri de trudă, sudura artistică perfectă între dirijor și colegii săi — instrumentiștii din ansamblu — se *recompun* în momentul concertului pentru a ne oferi execuții de perfecțiunea celor ale simfoniei *Găina* de Haydn sau a *Simfoniei a cincea* de Schubert. În fond, trebuie să ne gîndim că întreaga formație este un mare ansamblu de muzică de cameră — și atunci vom înțelege spiritul ce-i guvernează manifestarea — și evidența inutilitate a unei cheltuieli gestice mai marcate din partea îndrumătorului ei.

Apariția lui Menuhin pe scena marii săli a Palatului n-a avut nimic de vedetă, oricît de mare ar fi aureola gloriei acestui muzician cunoscut și iubit în întreaga lume ; el și-a contopit contribuția

Scanned with OKEN Scanner

cu cea a membrilor ansamblului — dintre care fiecare ar merita citat pentru conștiința profesională și modul cum înțelege noțiunea de *finisare* a execuției. În afară de concertmaestrul Robert Masters — care i-a fost demn partener lui Menuhin în *Dublul concert* de Bach și în cel de plăcută sinceritate și intimitate muzicală al contemporanului englez Malcolm Arnold — am dori să amintim măcar de soliștii suflători ai formației, și mai cu seamă de flautista Patricia Lynden, de oboiștii Michael Dobson și Mary Cotton, pe care i-am admirat în repetate rînduri, cu entuziasm, de-a lungul neuitatelor ceasuri de muzică oferite.

În organizarea O.S.T.A. și a Consiliului Britanic, turneul lui Yehudi Menuhin și al formației „*Menuhin Festival Orchestra*" a îndreptățit din plin așteptarea și interesul cu care publicul român a întîmpinat acest memorabil eveniment artistic.

Scanned with OKEN Scanner

YEHUDI ŞI HEPHZIBAH

Yehudi Menuhin s-a dovedit din nou un interpret de geniu — în cazul acesta cuvîntul nu ni se pare prea tare — şi spiritul lui Enescu pare a se fi reîncarnat în el în aşa măsură încît cine nu a ascultat pe maestrul nostru cîntînd la vioară, se poate consola la gîndul că va regăsi, în cîntul lui Yehudi, pînă şi în atitudinea sa scenică, o imagine fidelă a luceafărului apus. Nu este — sau poate nu mai este — un virtuoz infailibil, însă din ăştia, care mişcă repede şi egal degetele dar ne lasă inima sloi de gheaţă, sînt destui. Ion Voicu îmi şoptea că îl preferă pe Menuhin multor nume imense ale perfecţiunii violonistice — şi asta ne arată că are suflet de artist. S-ar putea să fie la mijloc şi un element sentimental, dar pentru cine ne-a dăruit *Sonata a III-a* de Enescu aşa cum au făcut-o Yehudi şi Hephzibah Menuhin ne desfacem baierele inimii şi dăm la iveală toate rezervele de dragoste pe care le putem nutri faţă de mai marii interpretării muzicale. Yehudi mi-a destăinuit că a dorit din toată fiinţa sa să cînte *Sonata a III-a* pentru publicul românesc *„nemaipomenit de bine"*, şi se temea că nu a reuşit să se ridice chiar la înălţimea visată. Se cuvine ca noi să-i spulberăm orice îndoială. Uluitoarea sonată şi-a regăsit dintr-odată tinereţea cea dintîi, în capacitatea picturală unică a viorii lui Yehudi, care ne-a înfiorat ca şi cea a lui Enescu la începutul părţii lente, doinind în *flageolete* peste picurul obstinat al pianului ; în inflexiunile lăutăreşti cărora li s-a insuflat grandoare antică ; în ritmurile şugubeţe, de joc, ce nu păreau citite dintr-o partitură, ci venite din adîncurile pămîntului ; în infinita varietate a nuanţelor sonore, de la *pianissime* de vis pînă la asprimi ce violentau aproape coarda, smul-

Contemporanul, 21 septembrie 1973.

gîndu-i exclamații pătimașe. La pian, Hephzibah a fost și ea nu mai puțin uimitoare cu fratele său, amintindu-și probabil de orchestra pe care Enescu o revărsa asupra claviaturii și creînd un univers afectiv complet, în murmurul abia ghicit al „isoanelor" ce însoțesc uneori glasul viorii pînă la atacarea extrem de fermă, *secco*, a clapelor. Au fost clipe cînd muzica lui Enescu — transmisă de cel pentru care propagarea ei este o cauză sfîntă — a retrăit cu o putere într-adevăr demnă de a întruchipa semnificația nobilă a unui asemenea festival, ca cel care s-a încheiat.

În rest, au fost sonate de Brahms și Beethoven, redate cu acea dramaturgie specială pe care cei doi Menuhin o respectă în interpretările lor. Fiece frază *vorbește*, nici un sunet nu ne poate lăsa indiferenți. Un recital Menuhin înseamnă întotdeauna redescoperirea forței de acțiune a muzicii asupra conștiințelor...

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL DAVID OISTRAH

Nimic nu-ţi pare mai simplu şi mai firesc — cînd îl asculţi pe Oistrah — decît cîntatul la vioară. La el nu există ceea ce un critic numea *„patosul înfrîngerii dificultăţilor“ ;* arta lui violonistică supremă, pentru care n-au mai rămas taine nedezlegate, face să dispară orice bariere între gîndirea compozitorului şi realizarea ei sonoră. Vioara îţi pare, în mîinile lui, o cutie magică ce emite sunete de o negrăită frumuseţe, se bucură şi plînge, surîde şi se înfioară, şi termenul obişnuit de „măiestrie“ devine prea palid pentru a defini o asemenea vrajă.

Pe Oistrah se cuvine să-l respecţi şi să-l iubeşti în acelaşi timp. În decursul Festivalului „Enescu“ a fost neobosit : a participat la toate şedinţele juriului Concursului de vioară şi de interpretarea *Sonatei a III-a,* a fost la aproape toate concertele, la repetiţia generală cu *Oedip,* a găsit timp pentru interviuri şi declaraţii, a cîntat, pe nepregătite, *Dublul* cu Menuhin şi, afară de toate acestea, s-a prezentat la concertele lui la un nivel ireproşabil, ca şi cum n-ar fi făcut tot timpul decît să studieze. Şi sînt sigur că niciodată nu şi-a pierdut măcar pentru o clipă liniştea, că nu a avut capricii şi nu a făcut să simtă pe cei din jurul lui că unul din primii artişti ai lumii nu se cuvine să fie „deranjat“ şi hărţuit. Acest artist este echilibrul însuşi ; dar un echilibru al celor mai frumoase calităţi omeneşti ridicate la un potenţial neobişnuit.

Pentru ceilalţi violonişti, perfecţiunea lui ar putea fi dezarmantă ; de fapt, ea reprezintă cel mai frumos îndemn şi de aceea Oistrah este un creator de şcoală. Elevii lui îl adoră şi ştiu că nici unul din secretele pe care le stăpîneşte marele artist el nu-l

România liberă, 23 septembrie 1958.

ţine numai pentru sine. Succesele tinerilor violoniști sovietici sînt toate, şi nu într-o mică măsură, şi ale lui Oistrah.

Poate părea ciudat să vorbeşti, în legătură cu Oistrah, despre „progrese". Şi totuşi, aşa este : interpretările lui au avut totdeauna o desăvîrşire clasică, dar el nu conteneşte să o îmbogăţească cu trăsături noi de fineţe, de colorit, de adîncime. Este ca un explorator care nu osteneşte, deşi aflat în culmea gloriei, să caute mereu ţărmuri noi.

La cei mai mulţi dintre interpreţi există, la începutul recitalului, o perioadă de „încălzire" şi prima piesă a programului se întîmplă să fie uneori sacrificată. Oistrah cucereşte culmile de la început : *Sonata în sol minor* de Tartini, în redarea lui a fost un exemplu de cum trebuie cîntată muzica maeştrilor vechi italieni ai viorii, cu o desăvîrşită puritate şi noblețe a liniei şi, în acelaşi timp, cu sublinierea elementelor specifice care dau acestei muzici culoare şi pitoresc. De sub arcuşul violonistului se înalţă parcă şi semnalele cornului de vînătoare — element muzical atît de răspîndit încă din vremea Renaşterii — şi cantilena plină de duioşie şi uşoară senzualitate a melodiilor populare italiene. Sonatele lui Tartini sînt pline de pasaje de mari dificultăţi violonistice, care, executate cu oricît de puţin efort vizibil, apar aride şi scolastice. Dar Oistrah trece peste ele în zbor, şi ceea ce rămîne este numai muzica adevărată.

În *Sonata în la major* de César Franck, unde, în dialogul cu pianul, vioara a rămas tot timpul pe primul plan al expresivităţii, Oistrah a ştiut să îmbine logica gîndirii muzicale, caracteristică compozitorului, cu o deosebită duioşie şi căldură, dînd lucrării semnificaţia unui mare poem liric. Îndeosebi în *Recitativ*, unde frazele muzicale au o libertate ce se aseamănă versului poetic, cîntul viorii a depănat o confesiune tulburătoare şi în acelaşi timp pură, cu inflexiuni de o rară finețe.

În prelucrarea lui Kreisler, *Fantezia în do major* pentru vioară de Schumann nu se dovedeşte una din cele mai edificatoare pentru geniul marelui romantic german. Totuşi, în tălmăcirea unui artist ca Oistrah, ea capătă prospeţime, un elan juvenil, ce justifică adoptarea ei în marele repertoriu, din care — după prima execuţie dată de către Joachim în veacul trecut — pare să fi fost mult timp omisă.

Incluzînd în program cele trei *Mituri*, opus 30, ale marelui compozitor polonez Karol Szymanovski, Oistrah a evocat pentru mulţi ascultători şi serile de vioară date de Enescu, în care, de multe ori, a fost auzită şi una din piesele preferate ale marelui nostru muzician : *Fîntîna Arethusei*. Pe fondul sonor sugestiv creat de acompaniamentul pianistic al lui Iampolski — care a avut aici cel

Scanned with OKEN Scanner

mai bun moment al său din întregul recital — arcușul lui Oistrah cheamă la viață imagini de basm și, în țesătura intens colorată a muzicii, distingem sclipirea apelor pure ale *Fîntînii* și chemările flautului lui Pan.

În încheierea recitalului am cunoscut, cu uimire, o nouă latură a artei lui Oistrah : aceea de rapsod înfrățit cu libertatea improvizatorică a instrumentiștilor populari. Niciodată n-am auzit o mai pătimașă și plină de vervă interpretare a celebrei piese *Tzigane* de Ravel, în care virtuțile violonistice incomparabile ale virtuozului au strălucit, luminate de vîlvătaia unui mare foc interior.

Festivalul „Enescu“ s-a încheiat și noi le mulțumim tuturor marilor muzicieni ce i-au dat semnificația de adevărată sărbătoare a artei. Între ei, lui Oistrah, devotat prieten al muzicii noastre, i se cuvine o recunoștință deosebită.

Scanned with OKEN Scanner

OISTRAH

Foarte puțini sînt interpreții a căror artă să aibă, în aceeași măsură cu a lui David Oistrah, un caracter profund educativ. Fără îndoială că discipolii săi direcți, care au fericirea să se bucure de îndrumările marelui maestru sovietic al viorii, cunosc mai în amănunt acele taine — împărtășite, de altfel, cu generozitate — care fac perfecțiunea cîntului său instrumental. Dar, în aceeași măsură, și concertele lui Oistrah sînt adevărate lecții de interpretare, poate tot atît de prețioase. Parcurgînd revistele specializate în comentarea comparată a înregistrărilor pe discuri, putem constata că, aproape fără excepție, tălmăcirile date de el lucrărilor capitale din literatura clasică și contemporană sînt considerate „versiuni de referință". De ce ?

Pentru că în relația interpret-operă, el realizează, pe căi drepte și sigure, care nu țin de miracol ci de o muzicalitate nobilă și de logica artistică impecabilă, un echilibru armonios exemplar. Arta sa, mare și limpede, are ceva din majestatea anticelor edificii grecești. Ar fi greșit însă să se vorbească de „calm olimpian", pentru că Oistrah este aici, pe pămînt, printre noi, îl simțim *Om*, cald și apropiat. De altfel, cu toții am aflat — public mare și muzicieni, adunați laolaltă să aplaudăm, în sala de trei mii de locuri, umplută de trei ori pînă la refuz — că aceste trăsături omenești ale măiestriei virtuozului s-au accentuat în faza actuală a strălucitei sale evoluții. Progresul este cu atît mai pilduitor cînd îl putem constata la personalități mature, de o asemenea dimensiune. *Vibrato*-ul a căpătat rezonanțe parcă și mai emoționante (mă gîndesc la paginile lente din *Sonata în re major* de Leclair), gama culorilor sonore s-a

---

Contemporanul, 2 februarie 1962.

îmbogățit cu noi valori, impetuozitatea violonistică leonină a dobîndit justificări interioare de o nouă putere de convingere (*Concertul* de Beethoven și îndeosebi cadențele).

Simțul formei, ca și al organizatei desfășurări în timp a muzicii, pe care Oistrah l-a stăpînit întotdeauna, au marcat frumuseți noi. Evidența darurilor de mare constructor nu a apărut numai — acolo unde este mai ușor de sesizat — în *Concertul* de Beethoven, ci chiar în pagini lirice, miniaturale, în care intensitatea, de moment, a atmosferei, a sentimentului, apare pe prim plan. *Nocturna* de Sibelius, de pildă, a fost arcuită cu o supremă eleganță și, la fel, în *Romanța în Sol* de Beethoven, poate mai mult decît căldura cîntecului, ne-a încîntat desenarea sigură, cu o mînă ghidată de nedezmințită sobrietate, a liniei muzicii. Unii interpreți îți evocă, prin fantezie coloristică debordantă, măiestria pictorului ; Oistrah — mai mult pe cea a sculptorului. Opera muzicală îți apare, modelată de el, în reliefuri vii ; execuția, fiind admirabil de unitară, îți indică totodată, discret dar precis, punctele ei nodale. Prelucrarea, recxpunerea temelor are, de fiecare dată, caracteristica ei definită sufletească, de tempo, de nuanță sonoră, care ajută ascultătorul să se ghideze, să se simtă în siguranță atunci cînd se află în mijlocul valurilor muzicii. Oistrah dăltuiește materia muzicală, pe coarde, și prin gestul său de incredibilă precizie : acordurile sînt atacate aproape „pianistic“ ; vocile, în polifonie, se diferențiază ca personaje distincte.

Arta lui Oistrah este exemplară și prin seriozitate. Cînd apare pe scenă, simplu, modest, concentrat, simți că în fața ta se va petrece ceva important. Și într-adevăr, aci se slujește *Muzica*, fără poze de vedetă, fără capricii, fără evidențierea deplasată a *eu*-lui, ci cu adevărată conștiință de artist al zilelor noastre. De aceea, Oistrah dobîndește cea mai frumoasă și autentică originalitate, cea neforțată, care apare ca un rezultat fericit al înmănunchierii, într-un aliaj unic, al unor însușiri de fond.

Admirația noastră pentru marele artist ar fi însă monotonă dacă n-am distinge, și în cadrul ei, diferențieri. De-a lungul recitalului au fost culmi de frumusețe, începînd chiar cu aparent simplele pagini ale lui Leclair ; cîtă voință și gust îi trebuie unui interpret ca, prin „nobilă reținere“, să ne facă a asculta aproape uzata *Tamburină* ca și cum am cunoaște-o prima oară ! Simfonia orchestrei și dansului redusă la strunele viorii pare de obicei, în transcripțiile după paginile din *Romeo și Julieta* de Prokofiev, bagatelizată. Dar în finalul „Morții Julietei“, așa cum ni l-a povestit Oistrah, a trăit înfiorarea tragică a Ulanovei. La fel, *Dansul rus* din *Petruşka* de

Stravinsky a concentrat, în ritmica-i încordată, toată seva iruptă din adîncimile străvechi ale jocului popular.

La concertul cu orchestra, Oistrah a avut ca partener pe vechiul său prieten George Georgescu, cu care s-a înfrățit într-o foarte beethoveniană înfățișare a *Concertului* de Beethoven (repetarea nu-i întîmplătoare, nefiind valabilă în cazul altor mari violoniști, de exemplu Heifetz, care îndulcește și feminizează trăsăturile hotărîte ale chipului titanului). În recital a apărut, prima oară, în compania pianistei Frida Bauer : o admirabilă muziciană, cu tehnică fină și sigură, și intuind, milimetric, intențiile partenerului. *Sonata* de Leclair a prilejuit un dozaj de sonorități ideal între cele două instrumente, iar *Fantezia în do minor* de Schubert, cu caracter pronunțat concertant, a dat și pianului cîmp larg de desfășurare a unei plăcute virtuozități muzicale. În *Sonata nr. 10* de Beethoven, convorbirea, cu nuanțe meditativ-filosofice, a instrumentelor nu a coborît în zonele de cea mai mare adîncime. Aici, contribuția pianistei ni s-a părut întrucîtva mai palidă în personalitate.

Darul pe care ni-l face Oistrah, de fiece dată, prin prezența sa, este nespus de prețios ; sîntem nerăbdători să ne împărtășim cît mai bogat din vastitatea nesfîrșită a repertoriului său. Am dori atît de mult să-l ascultăm în concertele de Prokofiev, Șostakovici, în care e inegalabil, în cel de Hindemith — cîntat recent la Moscova— pe care se pare că-l apreciază în chip deosebit, în *Sonatele, Partitele și Concertele* de Bach, în Szymanowski și Debussy ! Și nădăjduim să-l admirăm și în fruntea celebrului „Trio", alături de partenerii săi permanenți, Oborin și Knușevițki.

Scanned with OKEN Scanner

OISTRAH

L-am ascultat pe David Oistrah de multe ori și în forme diferite : echilibrat, ponderat, furtunos. Dar interpretarea pe care a dat-o de astă dată *Concertului în Re* de Beethoven, dintre cele mai emoționante cu putință, ne dă dreptul să-i rezervăm un loc unic printre violoniștii timpului nostru. De ce ? Desigur, este un virtuoz fenomenal, dintre cei ce ne dau senzația că instrumentul este crescut din trupul lor ; desigur că are un ton mare și catifelat, de o mare putere de pătrundere ; desigur că are *stil*. Dar toate acestea se știu de mult și se puteau constata în toate fazele evoluției sale artistice.

În momentul de față, Oistrah a ajuns defintiv pe culmile însorite, de unde își îmbrățișează auditoriul cu privire sigură și, în același timp, plină de căldură. Parcă la nici un alt violonist valoarea umană nu este atît de evidentă, depășind și transfigurînd condiția instrumentistului Fizic, are soliditatea unui munte, iar figura sa capătă, în încordarea actului creator, o expresie leonină. Mai presus de toate, însă, domină conștiința responsabilității pe care simți că artistul și-a asumat-o în clipa urcării pe podium. Jumătățile de măsură nu există, ființa i se angajează toată în cîntec, cu o respingere a oricărei drămuiri, rezerve sau rutine, ceea ce a devenit extrem de rar în epoca „vedetei ambulante“ — cum o numea Enescu. Toată această masivitate a lui Oistrah dobîndește, în focul interpretării, o minunată expansivitate. Ai impresia nu a unui arc ce sloboade săgeata spre înălțimile albastre — imaginea ar fi prea subțire — ci mai curînd a unei încărcături uriașe în stare să azvîrle spre alți aștri vehicule spațiale. Forța este însă permanent guvernată de înțelepciune și de aceea clocotul ei impunător (cadențele din

---

România liberă, 25 septembrie 1971.

Concerto, Preludiul de Max Reger, acordat ca supliment) nu deșteaptă temeri. Fără îndoială, violonistica lui Oistrah are în ea ceva grandios și oratoric, sculptural ; sunetele sînt cîteodată scandate, cioplite în stîncă, detașate și accentuate la maximum (mai cu seamă *partea I* a *Concertului*). Dar, în același timp, fiecare ton poartă în el o direcționare emoțională precisă, cu ecouri extrem de eficiente în sensibilitatea noastră, și această permanentă aspirație și realizare a *vorbirii* prin muzică — a neobositei adresări către cugetele și simțirea auditorilor, ajungînd să domine asupra preocupărilor de egalitate în vibrație a unui tril sau a netulburatei parcurgeri a gamelor — este exact ceea ce determină calitatea actuală a artei lui Oistrah.

Detaliind, se poate vorbi de suprema puritate a liniei muzicale din *Larghetto*, de pasul ponderat și atît de consecvent al tempo-ului din *rondo*-ul final ; de balanța, minunat de cumpănit menținută, între nuanțele viguros-afirmative și cele lirice.

Început cu frumos clădita *Uvertură festivă* de Sigismund Toduță, concertul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" s-a încheiat cu *Simfonia a II-a* de Brahms, care a adus și momentele cele mai concludente pentru calitățile dirijorului Mircea Cristescu și ale formației.

Recitalul de la Ateneu a venit să confirme admirabilul echilibru de calități manifestate astăzi în arta lui David Oistrah ; de la început se cuvine să arătăm că, în această exemplară seară de muzică de cameră, Frieda Bauer, la pian, a fost o parteneră cu totul demnă de a sta alături de grandoarea artistică a violonistului. Dacă în Mozart *(Variațiuni pe tema cîntecului francez „La Bergère Célimène")* au subsistat atitudini interpretative ușor diferite — o vervă plină de nerv și masivitate sonoră la vioară, o grație cristalină la pian — în rest fuziunea artistică a fost absolut fără fisuri. Una din culmile recitalului a fost redarea *Sonatei nr. 1* de Béla Bartók, operă monumentală, ale cărei meandre au fost luminate de redarea inspirată a celor doi instrumentiști ; atît paginile de clocot ritmic, vulcanic, cît și culorile diafane caracteristice adesea scriiturii instrumentale au fost realizate în chip ideal. Mai departe, incadescența emoțională a artei lui Oistrah a dat muzicii lui Brahms *(Sonata nr. 1, Allegro, Dansuri maghiare)* valoarea unei paste sonore arzătoare, cu toate că rezerva și *decența* specifice expresivității marelui romantic german au fost păstrate.

Adaosuri din Debussy, Beethoven — pe fondul entuziasmului general al auditoriului — au întregit una din cele mai pline seri de muzică pe care ne-a fost dat să o urmărim, în ultimul timp, sub cupola Ateneului.

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTĂ LI MIN CEAN...

În cîteva zile, Li Min Cean a devenit favoritul publicului nostru, care umple pînă la refuz sălile unde concertează ; talentul lui a entuziasmat pe toți marii muzicieni care l-au ascultat în zilele Festivalului, iar posturile noastre de radio îi difuzează frecvent înregistrările. În unanimitate el este caracterizat drept *„revelația concursului «Enescu»“*. Li Min Cean nu și-a pierdut însă nimic din cuceritoarea modestie și simplitate în atitudine ; a devenit parcă și mai serios, conștient de răspunderea pe care o poartă acum pe umerii lui. Într-adevăr, susținerea, într-un interval atît de scurt după terminarea concursului, unui număr impresionant de recitaluri și concerte este aproape extenuantă pentru un tînăr artist neobișnuit încă cu oboseala turneelor. Ar trebui să-l mai lăsăm să se odihnească... și totuși nu ne putem sătura să-l ascultăm, iar și iar.

Piesele prezentate sînt aceleași de la concurs, dar farmecul interpretării este mereu nou, menținînd permanent interesul ascultătorului. Am avut ocazia să stau de vorbă cu minunatul artist și am aflat că repertoriul său efectiv e surprinzător de vast ; cunoaște mai multe *Sonate* și trei *Concerte* de Beethoven (pe *al treilea*, în *do minor*, îl va înregistra probabil pe discuri), *Concertul* de Schumann, *Variațiunile simfonice* de Franck, a parcurs aproape tot *Clavecinul bine temperat* de Bach. Și a parcurge atîta muzică, nu înseamnă pentru Li Min Cean doar a răsfoi notele. Pătrunderea de o uimitoare autenticitate a celor mai diverse stiluri — inclusiv cele care prezintă un colorit folcloric total diferit de cel al patriei interpretului — implică nu numai o intuiție artistică ce poate fi calificată, fără teamă de exagerare, ca genială, dar și o gîndire neobișnuit de matură.

România liberă, 5 octombrie 1958.

L-am urmărit pe Li Min Cean la toate probele concursului, am asistat la ședințele de înregistrări în studiourile Radiodifuziunii și l-am regăsit la recitalul de la Ateneu, de marțea trecută. Se întîmplă ca tensiunea emoțională sau amploarea sonoră să varieze, dar esența artei sale e mereu aceeași. El e înzestrat cu o neobișnuită putere de concentrare, de cufundare în universul muzicii pe care o interpretează, trăind fiecare notă, fiecare modulație, fiecare nuanță de culoare cu o intensitate pe care o comunică auditorului în chipul cel mai direct și totuși păstrîndu-se în cadrul unei decențe pline de noblețe.

În magistrala interpretare dată la concurs *Sonatei* de Liszt, Li Min Cean fusese, pe rînd, înger și demon, mîngîind clapele în pasagiile lirice, pentru a ne purta apoi spre culmile dramatice „faustiene" ale capodoperei romantice. În recitalul său ultim, el ne-a apărut îndeosebi un poet al simțirilor delicate, intime.

De la primele note ale *Preludiului în la minor,* de Bach, simți că la pian se află o personalitate. Am auzit această pagină de nenumărate ori la concurs, și totuși, niciodată ea nu mi s-a părut atît de elocventă ca sub degetele pianistului chinez ; iar *Fuga* se deapănă cu o logică perfectă, neabătîndu-se — în desfășurarea ei guvernată de un ritm interior implacabil — de la legile stilului și totuși animată de o forță expresivă neobișnuită.

Sonata în la bemol major, opus 110, de Beethoven ni-l arată pe Li Min Cean — cu toate că trupul lui firav nu poate da încă tonului pianistic o amploare care să umple sala Ateneului — înfrățit cu profunzimile filosofice ale ultimelor creații ale titanului. E de neuitat îndeosebi sfîșietoarea confesiune a acelui *Arioso dolente* unde fiecare sunet apare încărcat de o nouă semnificație, smulsă clapelor de sensibilitatea interpretului, concretizată într-un rafinament al tușeului pe care l-ar invidia mulți pianiști maturi.

Cînd cîntă piesele chinezești, Li Min Cean e fericit și mîinile lui par să creioneze, de-a lungul *Variațiunilor* de Liu-Țuan, peisaje familiare, evocate de delicatele melodii pentatonice. Este emoționantă dragostea interpretului pentru muzica patriei, care e nelipsită la fiecare apariție a sa pe estrada de concert.

Adevărata revelație este tălmăcirea *Suitei,* opus 10, de Enescu, și e o fericire că premiul ce poartă numele marelui nostru muzician a putut fi acordat unui tînăr interpret ce se identifică atît de deplin cu muzica sa. În părțile vioaie, *Toccata* și *Bourrée,* el pune în valoare toate acele nuanțe pitorești de mișcare și culoare sonoră, care dau relief plastic muzicii și pe care, din păcate, mulți alți concurenți le neglijaseră, în favoarea unei virtuozități zgomotoase atît de străină de spiritul enescian. Iar în mișcările lente, Li Min Cean

Scanned with OKEN Scanner

este unic ; fiorul pe care-l comunică, oricît de tainice ar fi sonoritățile trezite la viață de degetele lui, te cuprinde într-o vrajă ce n-ai vrea să se termine niciodată ; e un pianist pe care ai impresia că l-ai putea auzi ore întregi cîntînd în *piano* pentru că, practic, posibilitățile lui de dozare a sentimentului sînt infinite.

În „bis", Paul Constantinescu și Debussy. Ritmica spirituală a *Geamparalelor* și apoi culori acvatice ce strălucesc în mii de nuanțe. Într-o clipă, dintr-o lume în alta... e secretul lui Li Min Cean și vom căuta să-l aflăm din nou la viitorul lui recital.

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL HENRYK SZERYNG

Apariția pe podium a marelui violonist ilustrează pe deplin și arta sa ; zîmbitor, degajat — fără ostentație — el salută publicul ca pe o cunoștință veche și plăcută. Așa și este de altfel ; fost „copil minune", Henryk Szeryng are o experiență concertistică vastă și neîntreruptă care îl ajută să se simtă pe scenă în largul său. De-a lungul anilor a acumulat nu numai un repertoriu considerabil ci și acea perfectă naturalețe, acea capacitate de a se adresa auditoriului într-un limbaj accesibil din primele clipe după ce arcușul său a atins coardele. Szeryng e *violonist* în tot înțelesul cuvîntului, esența artei sale este optimistă, luminoasă ; sonoritatea este de o mare frumusețe, totdeauna limpede și catifelată, dînd glas muzicii cu firescul păsării ce-și deapănă cîntul. Concepția artistică se exprimă fără efort aparent, orice crispare e înlăturată. Cineva a făcut observația că artistul este un om „bine dispus" ; dar valoarea unei asemenea atitudini constă în faptul că el comunică în mod efectiv acest echilibru interior, această „tonicitate" și celor ce-l ascultă. Nu se poate spune că se consumă peste măsură în timp ce cîntă ; pasiunile teribile, zguduitoare nu par a intra în sfera sa de cuprindere. Chiar episoadelor dramatice el le conferă o anumită liniște înțeleaptă ; pare că a rezolvat problemele cuprinse în paginile partiturilor mai înainte chiar de a și le fi pus. Nu este un frămîntat, ci un olimpian. Desigur, un Enescu, un Menuhin ne-au obișnuit cu o altă versiune a *Ciaconei* de Bach, care caută adevărul interpretării în adîncurile unui sentiment mai complex și mai sobru, supus legilor unei arhitecturi sonore grandioase. Szeryng parcurge celebrele pagini mai curgător și — totuși — mai romantic, convins și convingîndu-ne prin

---

România liberă, 14 septembrie 1961.

sinceritate — element primordial al interpretărilor sale. Din Bach, am preferat totuși *Fuga în sol minor* din micul program de „bis-uri" de la sfîrșitul concertului ; să vezi dificultățile — temute de toți învățăceii viorii — învinse cu calm și ușurință dezarmante este o senzație plăcută, reconfortantă care nu trebuie să deruteze pe tinerii concurenți prezenți în sală, ci, din contra, să le dea curaj.

Pare că natura artei clasice franceze — eleganță, zîmbet, măsură în sentiment și în dimensiuni, grație amabilă — este foarte apropiată darurilor violonistului și de aceea *Sonata* de Leclair, care deschide programul, ne încîntă. Arcușul lunecă ușor, *vibrato*-ul de bună calitate colorează sensibil frazele. În celălalt autor francez — de astă dată mai apropiatul de epoca noastră Claude Debussy — execuția, rezolvată în primul rînd pe căile farmecului violonistic, înfruntă cu capul sus exigențele stilistice rafinate. Pe de altă parte, în *Tzigane* de Ravel, spontaneitatea folcloristică are nuanțele cele mai autentice, de la introducerea liberă, rapsodică și pînă la iureșul finalului. În ce privește interpretarea *Sonatei nr. 7* de Beethoven — făurită, alături de cunoscutul nostru pianist de cameră Ferdinand Weiss, după numai o zi de cunoaștere reciprocă a celor doi parteneri —, ea nu putea fi pe de-a-ntregul concludentă ; subliniem, de altfel, ca și în alte împrejurări, că pianul, care are aici un rol concertant, egal cu al viorii, trebuie să aibă o prezență sonoră corespunzătoare, care se cere rezolvată nu numai de interpretul respectiv ci și de specialiștii acusticieni care realizează amplasamentul, raportul între cele două instrumente.

Iar după consumarea programului prevăzut, au urmat suplimentele, miniaturile de farmec și atmosferă. Este latura cea mai „tare" a măiestriei lui Szeryng ; puritatea, delicatețea, ușurința înaripată a execuției ne amintesc de Kreisler, care era în stare să captiveze o sală întreagă doar cu un program de „piese mici". Ascultăm un *Dans ungar* de Brahms, numai lirism învăluitor, *Zapateado* de Sarasate, ritmică ascuțită și capricioasă, o *Berceuse* din Mexic, aranjată pentru vioară de interpret, și, în fine, *Dansurile românești* de Bartók, în care evocarea, pe coarde, a fluierului are accente emoționante, ca un izvor limpede de sunete, venit de departe.

Ne despărțim cu regret de violonist, dar pentru a-l regăsi peste cîteva zile în mult așteptatul concert cu „cei trei *B*" : Bach, Beethoven, Brahms. Și să mulțumim și acompaniatorului, care a mai sprijinit, cu experiența și muzicalitatea sa, în aceste zile, și pe cîțiva dintre participanții la concursul de canto și cel de vioară.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

HENRYK SZERYNG

De cum intră în scenă Szeryng, interesul ascultătorului nu mai poate lîncezi nici o clipă, este continuu *biciuit;* prieten credincios al Festivalurilor „Enescu" și al publicului nostru, marele violonist ne-a devenit o figură *familiară,* dar nu obișnuită. Are, probabil, oroare de locul comun, de clișeu și, de aceea, de-a lungul aparițiilor sale, ai tot timpul surprize, nimic nu se desfășoară plat și monoton. De la început, contrastul dintre apariția sa cordială, surîzătoare, și incisivitatea, chiar severitatea, viziunii interpretative (*Sonata în Mi bemol, op. 12, nr. 3* de Beethoven) creează o mare tensiune. După aceea, dă consistență, miez, programului ce se înfățișa, altminteri, fără o parte din șira spinării, anunțînd — la fața locului — adăugiri prețioase. Îi place să dea *direcționare* fiecăreia dintre bucățile interpretate : venerează memoria lui Enescu printr-un *Adagio* de Mozart, se adresează membrilor juriilor Concursului — cu solemnitate și (poate) și ușoară maliție cu o *Intrada* din secolul XVII —, este plin de atenție cu publicul românesc, oferindu-i, după fermecătoarea evocare lăutărească *Zingarella* de Stan Golestan încă și colorat-populara *Bagatelă* de Scărlătescu, și revine din nou la Mozart, pentru a cinsti competența și modestia acompaniatorului său austriac Rudolf Buchbinder, printr-un *Rondo* care îi place pentru că... este dintre cele mai puțin cunoscute. Într-un cuvînt, Szeryng nu se complace în postura virtuozului care repetă, mai mult sau mai puțin papagalicește, un program, reprodus — fie și impecabil — la toate meridianele și paralelele Pămîntului, în versiuni identic egale cu ele însele. Spiritul lui este scînteietor, iscoditor, în veșnică frămîntare. A înțeles cît de importantă este

---

Contemporanul, 11 septembrie 1970.

astăzi — în epoca sutelor de versiuni înregistrate ale marilor capodopere, urmărite la lupă de specialişti care analizează, compară, judecă fiecare inflexiune interpretativă — păstrarea spontaneităţii, a individualităţii precis conturate, a comunicării *vii* cu cei din jurul tău, a evitării mecanizării şi automatizării celui ce tălmăceşte muzica. De aceea, Szeryng captivează de îndată şi ţine constant în mrejele sale o sală de mii de locuri. Concertul lui este — să nu ne ascundem — şi un spectacol, în care *efectul* surprinzător nu este însă în nici un chip artificial ; artistul ne rămîne, oricînd, drag şi apropiat, pentru că îl simţim tot timpul doritor de comunicare în chipul cel mai direct şi simplu cu putinţă.

Atît de uman fiind, Szeryng este şi el supus fluctuaţiilor interioare, nu fluctuaţiilor de realizare, care rămîne veşnic perfectă. Înainte de orice, este un *violonist* fenomenal, din aceia care şi-au încorporat tehnica în aşa măsură încît desăvîrşirea ei nu mai miră şi nu mai epatează pe cont propriu. Ceea ce îl caracterizează în general este bărbăţia şi un simţ de *orator* al muzicii, care, în *Concertul în Re* de Beethoven, de pildă, înflăcărează şi deşteaptă energii latente. Fără îndoială că, în ce priveşte pe gloriosul compozitor bicentenar, această viziune cu precădere virilă asupra geniului său se poate învecina cîteodată cu asprimea *(Sonata în Mi bemol)*. Dar, dacă este vorba de clasicismul vienez, atunci fie-ne îngăduit să preferăm tălmăcirile din Mozart pe care ni le-a oferit de astă dată Szeryng, şi în special cele de la recital, unde colaborarea cu vienezul Buchbinder s-a desfăşurat într-un climat de poezie sonoră extraordinară. Szeryng simte, ca puţini alţii, plastica proprie frazei mozartiene, cu elanuri şi retrageri, cu îngroşări şi subţieri, cu impulsuri şi reţineri, cu uşoare precipitări şi respiraţii al căror secret degeaba l-am căuta în cele mai savante tratate ; este acea palpitaţie a pulsului mozartian care trebuie nu numai ştiută ci şi — poate în primul rînd intuită. Pe de altă parte, la polul opus, tot atît de înaltă s-a dovedit înţelegerea micilor pagini instrumentale româneşti ; Szeryng are geniul afinităţii pentru muzica de sorginte folclorică şi, pe această linie, chiar fără să le ascultăm, putem afirma fără grijă de a fi dezminţiţi că *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Tzigane* de Ravel etc. etc. îşi află în el un interpret greu de egalat.

În Bach *(Sonata în sol minor)*, este de o sobrietate impecabilă, consecvenţa de tempo a *fugii* lăsîndu-ne cu respiraţia tăiată ; aici se dovedeşte un *purist*, dar parcă ne este dor cîteodată de *plînsul* interior al lui Enescu, din paginile lente. În Debussy, îl admirăm dar ne încălzeşte mai puţin, versiunea *Sonatei* fiind poate mai mult violonistică decît creatoare de imagini. Aici mai este încă o problemă. Rudolf Buchbinder este un muzician admirabil, dar

Scanned with OKEN Scanner

are o altă natură decît a lui Szeryng, mai introspectivă, mai puțin leonină. Sinteza este perfectă în Mozart, nu tot atît în Brahms *(Scherzo)*, unde pianului îi lipsesc „colții" care să *muște* acordurile, sau în Debussy, unde fantezia zboară la înălțime prea mică. N-ar strica să mai studiem și relațiile acustice din Sala Mare, unde microfoanele făceau mică-mică, de pildă, expunerea temei la pian (în Beethoven) și enormă figurația, pe alocuri neimportantă, a viorii.

Vitraliile lui Mihai Moldovan și acompaniamentele celor două *Concerte* de vioară fac cinste orchestrei Radioteleviziunii și dirijorului Emanuel Elenescu, care nu în zadar se fălește cu prestigiul său de bun acompaniator.

Scanned with OKEN Scanner

ALDO CICCOLINI

Într-un interviu acordat acum cîțiva ani revistei *Guide du concert*, Ciccolini își exprimă convingerea că fiecare instrumentist trebuie să aibă, în afara studiului zilnic, și o preocupare intelectuală, chiar științifică, definită, care să-i întregească orizontul. În ce-l privește, preferă... astronomia. Lăsînd la o parte anecdotica trebuie să recunoaștem că pianistica artistului italian vădește într-adevăr o gîndire ascuțită și rafinată care guvernează — aproape imperturbabil, am spune — impulsurile sentimentului. Știința instrumentală nu poate să nu ți-l evoce — bineînțeles, păstrînd proporțiile — pe un Gieseking, savant alchimist al sunetelor, chiar dacă n-ar fi identitatea de preocupări manifestă în prezența caietului I de *Preludii* de Debussy. Fiindcă Ciccolini e italian și descinde — confirmînd regula — din Scarlatti, jocul său e predispus mai curînd spre *non legato;* cît de plăcut e să asculți cîteodată cîntîndu-se pe Steinway ca la clavecin, cu un tușeu foarte individualizat și fără plutiri inutile într-un „flou" al sonorităților pe care nu numai tatăl sonatei de pian, dar nici impresionistul Debussy nu-l recomandă ! De altfel, pedalizarea e impecabilă ; măsurată permanent de bunul gust, folosește la sublinierea subtilă a nuanțelor, nu la „crearea" lor. Fie-mi iertat dacă trebuie să-l dau ca exemplu unor concurenți care se uitau cu piciorul pe pedală sau — ceea ce e poate tot atît de rău — pe surdină...

Cîntul lui Ciccolini este prin excelență curgător, nu „zace" nici o clipă, dar nu permite nici virtuozității să o ia înaintea gîndirii ; este un fel de „cavaler al pianului", păstrînd mai tot timpul o atitudine de nobilă reținere, de pudoare a sentimentului

---

Tribuna, 21 septembrie 1961.

pe care, personal, o prefer de departe sentimentalismelor lui Samson François sau chiar *rubato*-ului excesiv al lui Katchen. Dacă nu te „scoală de pe scaun" prin intensitatea trăirilor, nici nu atentează, vreun moment, la bunul simț.

Într-o convorbire pe care am avut-o cu Iakov Zak, în legătură cu Lipatti, maestrul sovietic îmi spunea că, după părerea lui, există pianiști *„de sală"* și alții *„de disc"*. Ciccolini intră, cu precădere, în cea de a doua categorie. În sală, s-ar putea ca uneori să-ți lipsească fluidul care la un Richter (de altfel pe acesta n-ar trebui să-l aducem în discuție ca termen de comparație, fiind un fel de „sputnik" al interpretării) te covîrșește ; în schimb, valorile sonore, care sînt de mare calitate, își dezvăluie perfecțiunea în înregistrări, cu atît mai mult cu cît degetul nu păşeşte niciodată pe o clapă vecină cu cea adevărată. Este o perfecțiune extraordinară, și nu „rece" ci numai cîteodată lipsită de radiații.

A cîntat impecabil o sonată de Clementi ; cineva a numit-o „neinteresantă" ; Horovitz, care a înregistrat-o, Beethoven care a studiat-o bine înainte de a compune *Patetica* (vezi introducerea lentă al cărei material e folosit și în dezvoltare) erau de altă părere. La urma urmei, nu poți să te bucuri de priveliștea vîrfului de munte, dacă nu-i cunoști și „drumul de acces" ; cîntînd și ascultînd toată vremea numai *Appassionata* și niciodată un Philipp Emanuel Bach, nu o să înțelegem prea bine dezvoltarea Sonatei. Epoca noastră are, în domeniul interpretării, meritul de a ne face să citim multe pagini noi și pasionante ale istoriei muzicii, și cred că virtuoșii care se încadrează acestei orientări valoroase trebuie lăudați. În ce privește însă fantezia *Călătorul* de Schubert, aici lucrurile se schimbă. Ciccolini îl consideră pe Schubert, autorul său preferat, unul din cei mai mari compozitori ai timpurilor ; de altfel, Richter spune același lucru. Dar credem că acest adevăr rezultă mult mai limpede din audierea unor capodopere ca *Sonatele* (alegeți care vreți — do minor, si bemol major, opus postum, *Sonata-Fantezie* în sol major...) decît din această fantezie, căreia am ajuns la concluzia că doar un Edwin Fischer știe să-i muzicalizeze cantitatea imensă de game, arpegii, episoade în *fugato*, risipită aici cu generozitate de Schubert, doritor (bietul !) să complacă lui Hummel și descendenților săi. În ce-l privește pe Ciccolini, n-a reușit acest lucru decît în parte, cu atît mai mult cu cît cantilena lui nu e vibrantă. De altfel, mi s-a părut puțin „distanțat" de spiritul liedului și în cele două miniaturi cîntate în bis : *Impromptu*-ul de Schubert și *Țesătoarea* de Mendelssohn-Bartholdy care, deși țesută dintr-o rețea fină de virtuozitate, rămîne totuși un *Cîntec fără cuvinte*.

Scanned with OKEN Scanner

Și apoi, Debussy. Ce bucurie să ascultăm un întreg caiet de *Preludii* ! Ciccolini le cîntă excepțional de curat, luminînd frumusețea armoniilor și lăsînd mai mult fantezia ascultătorilor să lucreze pentru a-și crea imaginile sugerate de titlurile programatice. Desigur, e mai obiectiv și mai puțin poet decît un Cortot, care evocă tot timpul peisaje naturale și sufletești. Dar e atît de fidel textului, încît, recunoscînd că astăzi stilul ponderat e preferabil celui ultraromantic, putem să ne însușim fără rezerve o astfel de interpretare. Mai ales că uneori — *Pași pe zăpadă, Serenada întreruptă, Menestreli* — „pragul" emoțional obișnuit e depășit. În fine, *Fantesia baetica* a lui De Falla, strălucitoare încheiere a perioadei andaluze a compozitorului, mai înainte de a se retrage în austeritatea Castiliei, un ultim și înflăcărat omagiu adus cantilenei și ritmurilor pătimașe ale lui *cante jondo* și *toque jondo*. Din pian, ies scîntei.

Și totuși, rămînem în suflet cu splendida *Sonată* de Scarlatti oferită în șirul lung de „bis-uri". N-ar vrea o dată Ciccolini să ne desfete cu un întreg recital preclasic ?

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALDO CICCOLINI

Cînd, după ce luase, în vara lui 1927, lecţii de interpretare cu George Enescu la Sinaia, Yehudi Menuhin propune lui Fritz Busch — care urma să-i dirijeze debutul cu Filarmonica din New York — *Concertul în re major* de Beethoven, primeşte un răspuns tăios : „*Man lässt ja auch Jackie Coogan nicht den Hamlet spielen !*“ (Nici lui Jackie Coogan nu i se permite să joace Hamlet !) În principiu, dirijorul avea dreptate, fiindcă, sătul probabil de virtuozi în pantaloni scurţi (de care era plină lumea la ora aceea) i se părea o profanare să lase un copil de 11 ani să se joace cu cel mai „esenţial“ concert din literatura viorii. Nu avea cum să ştie că Yehudi dobîndise girul lui Enescu şi că i se înfăţişa un caz de precocitate nu numai în domeniul instrumental, ci şi al pătrunderii adîncii poezii a muzicii.

Fără să dorim a fi nerespectuoşi, sau a forţa comparaţiile, am spune că şi celui mai mare artist i se cere să-şi vadă cu luciditate limitele. Richter a spus, nu o dată, că nu va aborda Sonata *Hammerklavier* de Beethoven, care îl depăşeşte ; Rubinstein, după ce a înregistrat, în tinereţe, *Concertul în la major* de Mozart (şi fără îndoială nu *tocmai* acel disc i-a adus gloria), a pus deoparte pentru mult timp bijuteriile maestrului din Salzburg şi nu a reînceput să le cerceteze mai îndeaproape decît în anii din urmă, prin prisma unei experienţe concertistice de multe decenii. Şi încă...

După ce l-am ascultat pe Aldo Ciccolini în *Concertul în Si bemol* de Brahms (cu Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Emanuel Elenescu) ni s-a spus de îndată că trebuie să-l judecăm ţinînd seama de faptul că, dintr-o greşeală, fusese încredinţat pînă a veni

---

Contemporanul, 22 decembrie 1967.

la București că va cînta altă lucrare. Lucrul este posibil deși — după două turnee anterioare decomandate în ultimul moment — cel de față trebuia să se petreacă fără erori impresariale. Totuși, cînd la pian s-a așezat pianistul italian, cu silueta firavă, cu mîinile fine (a căror vioiciune nervoasă ne evoca în pasajele „încrucișate" mai degrabă sclipirea sprințară a *Sonatelor* de Scarlatti) puteam avea cel puțin îndoieli asupra capacității sale de a se înfrunta, în luptă corp la corp, cu gigantul concertelor de pian, care a mai doborît și pe alții (să nu uităm pe Bașkirov, alt talent formidabil, splendid în *Sol major*-ul de Mozart și capotînd în același Brahms). Adevărul este că, pregătit minuțios (în care caz probabil că toate impuritățile, furnizate de astă dată din belșug, ar fi lipsit) sau nu, Ciccolini nu are încărcătura interioară titanică cerută de asemenea monument sonor, covîrșitor și prin dimensiuni și prin înalta tensiune care îi străbate paginile. Este vorba de o „nepotrivire de caracter" — n-ai ce-i face ! —, de aceea atacul clapelor părea mărunt, fără rezonanță, frazarea lipsită de perspectivă largă, cantilenele subțirele. Ici și colo însă, în pasajele de sonoritate diafană, autenticul își făcea loc ; iar „bis-urile" (mai cu seamă Albeniz și Schubert-Liszt) ne-au liniștit. Ciccolini era tot el însuși.

Ceea ce s-a văzut din plin la recital, cînd am aflat din nou ceea ce știam de la Festivalul „Enescu" din 1961, că Ciccolini este un mare pianist. Cineva a spus „un mare pianist al neesențialului". Este o vorbă care are în ea și puțină malițiozitate și ceva adevăr. Fapt este că Ciccolini se dovedește un instrumentist de o supremă eleganță, intelectual rafinat, om de cultură multilaterală (între altele fie zis, vizita sa la Școala de muzică nr. 1, care îi face cinste, a încîntat pe toți fericiții de față), dar nu este un pătimaș, un arzător, sau un filosof transcendent, dispus să distileze simțirile și gîndurile la înălțimi spirituale amețitoare. Distilează însă sonoritățile cu o știință ce ne evocă, pe alocuri, chiar pe un Gieseking, are *charme* și știe să-și făurească propriile sale proporții, înăuntrul cărora se simte acasă, într-un interior în care ne invită și pe noi, cei din sală, făcîndu-ne să ne simțim bine. De regulă, în acest salon, conversațiile se vor desfășura la nivelul unei cozerii amabile, fără să se scruteze marile probleme ale existenței, dar totul va fi civilizat și de bun gust.

Într-un concurs de mari pianiști la care piesa obligatorie ar fi *Sonata în Si bemol*, opus postum, de Schubert, Ciccolini și-ar putea susține, cu argumente valabile, versiunea proprie. Este o versiune atrăgătoare, pronunțat vieneză, cu unele libertăți de tempo și agogică, care privește, este adevărat, mai puțin, chiar într-o asemenea largă desfășurare în timp, către sublimul transfigurat al

Scanned with OKEN Scanner

operelor schubertiene din urmă (cum este *Cvintetul cu două violoncele*), cît spre lumea miniaturilor : *Momente muzicale, Impromptu*-uri. Totuşi, să nu fim spilcuiţi şi snobi şi să admitem că şi această viziune, ceva mai pămînteană şi mai pitorească decît am fi visat, ne-a cucerit. Poate că şi în César Franck *(Prélude, Choral et Fugue)*, Ciccolini nu s-a trudit să urce spre metafizica lui „Pater seraphicus" şi a parcurs lucrarea la nivelul unei anumite dezinvolturi nonşalante ; poate că şi *L'isle joyeuse* de Debussy a fost întrucîtva „expediată" cu o viteză prea mare. Dar, în ce priveste *La plus que lente* nu mai e nevoie să facem nici un rabat : în cîteva clipe, *Valsul* lui Debussy a creat un parfum de nostalgie evocatoare de neuitat.

Cele patru piese de Chabrier, cu care s-a încheiat programul, sînt — să o spunem pe nume — bună muzică de salon ; dar scăpărătoare ca efect pianistic şi cîntate la perfecţiune. Aici, Ciccolini a fost de neîntrecut, degetele sale fermecate au făcut minuni.

Scanned with OKEN Scanner

DERMOTA

Aţi ascultat desigur, la Radio, înregistrarea *Flautului fermecat* dirijată de Karajan ; după *Uvertură,* în prima scenă a operei, Tamino, fugărit de un şarpe, strigă după ajutor. Din primele clipe vocea splendidă a tenorului, timbrul său atît de particular — pe care nu-l poate umbri nici groaza exprimată, în acel moment, de exclamaţiile întretăiate ale eroului — ne impresionează. În ce mă priveşte, mărturisesc că aşteptam să-l ascult pe Dermota în sală din clipa în care am cunoscut discul cu două arii, din *Don Giovanni,* cîntate de el. Asemenea îmbinare a purităţii stilistice cu emoţia cea mai directă e foarte rar întîlnită (...).

În *Fidelio,* l-am ascultat pe Dermota acum cîţiva ani, cînd s-a transmis, de către Radio-ul nostru, spectacolul inaugural al Operei din Viena. Dar să-l şi vezi, e cu totul altceva. Este un mare artist de operă, în accepţiunea complexă a termenului, cîntul se înalţă din străfundul fiinţei sale şi graniţa gest-sunet e imperceptibilă. Dermota zvîcneşte la fiecare impuls exterior ce i-ar putea vesti eliberarea din condiţia mizeră şi umilitoare de prizonier ; se simte că flacăra urii împotriva tiraniei arde în el, nestinsă, împiedicîndu-l să se sfîrşească de foame şi sete. Simţi că ar fi în stare să-l sfîşie pe Pizzaro, la primul prilej ivit. De aceea, în confruntarea care constituie nodul dramatic al capodoperei beethoveniene, guvernatorul închisorii este cel care pare slab şi timorat — cu toate pornirile lui asasine — şi nu prizonierul încarcerat. Raportul acesta de forţe e cu mult mai adevărat. Dar cum *cîntă* Dermota ? Ştiu că s-au găsit unii admiratori ai urletelor în registrul acut care să afirme că vocea lui „e terminată". E drept că ţesătura ariei lui

---

Tribuna, 5 octombrie 1961.

Florestan nu-i convine perfect și că în final au existat sunete mai mult „spuse“ decît cîntate. Dar, în rest, interpretarea a fost cu adevărat exemplară : frazarea nobilă și sobră, respectarea severă a ritmului, dicțiunea care, chiar dacă nu înțelegi limba germană, dă sens expresiv fiecărui cuvînt, gradația subtil realizată către punctul culminant — viziunea Leonorei — toate acestea se înscriu pe linia unei mari tradiții și a unei mari culturi vocale.

La recitalul de lieduri, Dermota s-a aflat în largul său, însoțit fiind, la pian, de excelenta muziciană care este Hilde Berger Weyerwald. Și aici, emoția este deșteptată în primul rînd de splendoarea timbrului vocal, care îmbracă într-o catifea sonoră paginile lui Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Richard Strauss. Preocuparea interpretului nu este însă, ca la un Fischer Dieskau, îndreptată în primul rînd spre exactitatea absolută a desenului, spre dozarea milimetric calculată a fiecărui accent. Se poate ca stilul lui Dieskau, socotit drept genial de Richter, să fie mai modern în subtilitățile lui multiple. Dar cît este de convingător și farmecul vienez al lui Dermota ! Între el și public — nici o graniță preconcepută, decît bunul simț care, dacă artistul e mare, reprezintă un criteriu sigur. Gestul, foarte bogat, sparge întrucîtva cadrul, amintind de scena teatrului, dar sentimentul e permanent adevărat și sincer. A doua zi după recital, am ascultat — ca și dumneavoastră, sper — înregistrarea pe benzi a recitalului și m-am convins încă o dată de valabilitatea unor astfel de interpretări, în care sufletul lui Schubert, Schumann, Hugo Wolf și Richard Strauss se destăinuie în candoarea lui originară. N-ar avea rost să înșir lista pieselor din program, dar aș dori să evoc unul din îndelungatul șir de „bis-uri“. Pentru cîteva clipe, strălucește un Mozart gingaș și pur : *Vioreaua*. Și-atunci mă cuprinde regretul de a nu-l fi ascultat mai mult pe Dermota în muzica maestrului din Salzburg. Pentru că, oricum, el rămîne un veșnic Tamino, Don Ottavio, Belmonte...

Iar acompaniatoarei, care în atitudine are ceva din nonșalanța celei ce face muzică acasă, pentru ai săi — dar de fapt este o artistă sensibilă și o bună pianistă — i se cuvine aceeași delicată atenție care îi este acordată, pe scenă, de partenerul ei, conștient de calitatea sprijinului muzical pe care îl primește.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE GEORGESCU — LOLA BOBESCU

Recentul concert al Filarmonicii „George Enescu" a fost unul de zile mari, creînd, prin calitatea interpretării și participarea entuziastă a publicului, acea atmosferă deosebită în care mesajul muzicii se transmite cu o neobișnuită prospețime și putere de convingere. Lucrul a apărut cu evidență chiar din audierea celor trei părți din *Suita I, în do major,* de George Enescu, pe care orchestra a avut în repetate rînduri prilejul să le interpreteze sub conducerea maestrului Georgescu. Totuși, impresia lăsată de această din urmă execuție a fost deosebit de pregnantă. Credem, de pildă, că mișcarea ceva mai vie imprimată desfășurării splendidului *Preludiu la unison* a fost de natură să sporească legătura organică între fraze și să valorifice mai deplin impresionantul dramatism al acestei pagini. Cantabilitatea, de nuanță nostalgică, atît de specific enesciană a *Menuetului lent* și exuberanța *Finalului* au dobîndit, de asemenea, o tălmăcire fidelă, interpretarea subliniind de fapt acea mare unitate a lucrării urmărită și de compozitor prin înrudirile tematice evidente între diferitele mișcări. Am fi recunoscători maestrului Georgescu dacă — la una din viitoarele execuții ale *Suitei,* atunci cînd alcătuirea programului ar permite un cronometraj mai larg — ar include și mișcarea a treia, *Intermediu,* care, în concepția autorului, este menită să facă legătura între primele două părți și final.

Prezența, la pupitru, a lui George Georgescu a oferit publicului condițiile optime pentru reîntîlnirea cu violonista Lola Bobescu, al cărei talent, prețuit pretutindeni, lăsase, la trecuta sa vizită în țara noastră — în octombrie 1946 — o amintire atît de plăcută.

România liberă, 27 noiembrie 1963.

Am regăsit-o pe Lola Bobescu, de astă dată, în deplina stăpînire a unei măiestrii mature, de mare violonistă, care o îndreptăţeşte să se situeze în rîndul interpreţilor de seamă din vremea noastră. Imaginea despre impetuozitatea juvenilă, despre acea „flacără" caracteristică temperamentului ei prin excelenţă solistic, s-a întregit cu atributele unei ţinute stilistice superioare, proprii artistului care domină cu autoritate materia muzicală, supunînd-o unei concepţii pe cît de riguroase, pe atît de convingătoare. Cîntul violonistic al Lolei Bobescu este plin de pasiune arzătoare, dar în acelaşi timp sobru, stăpînit, de o admirabilă concentrare interioară. Perfect adaptată *Concertului în re major* de Brahms, interpretarea e pătrunsă de o adevărată forţă epică, dublată de un nobil patetism, senzualitatea caldă a sonorităţii apărînd permanent supravegheată, învăluită, supusă purităţii expresiei. Chiar în părţile lirice — de pildă, în *Adagio* — sunetul e plin, consistent, dogoreşte ca o lavă topită, dar nu alunecă nici o clipă spre sentimentalismul de gust îndoielnic. Ca şi interpretarea lui Yehudi Menuhin, cea a Lolei Bobescu evocă îndeaproape viziunea enesciană. Atît în amănuntul instrumental, în acel vibrato violonistic de mare încărcătură emoţională, cît şi în linia mare, în construcţia de ansamblu a edificiului sonor. Tempo-ul nu lîncezeşte nici o clipă ; desfăşurînd o frază în arcuirea ei perfectă, e limpede că artista are în vedere şi pe cea următoare. E vorba de acel simţ al desfăşurării muzicii în timp, care caracterizează — între altele — pe marii interpreţi.

Lola Bobescu cunoaşte şi tainele autenticei naturaleţi ; în final ritmica e marcată net, dar cu eleganţă, fără emfază. Redarea cadenţelor are ceva maiestuos şi demn, fără suprasolicitări virtuoze. Este admirabilă încadrarea pasajelor de bravură în linia muzicală mare ; ele sînt parcurse curgător, fără ca solista să piardă din vedere vreo clipă direcţia spre care se îndreaptă, cu hotărîre. Iată, astfel, noţiunea „concertării" readusă la noblеţea ei originară : solistul şi orchestra *cîntă împreună*, în serviciul muzicii. Mai cu seamă cînd partea simfonică, modelată de un dirijor ca George Georgescu, susţine solistul şi îi oferă în acelaşi timp siguranţa deplină, libertatea de mişcare.

Concertul s-a încheiat cu poemul simfonic *Moarte şi transfiguraţie,* în care au strălucit din nou calităţile de mare interpret straussian ale unui dirijor ce şi-a păstrat, neatins de trecerea anilor, entuziasmul pentru această muzică. Sub bagheta sa, partitura palpită de o viaţă intensă, iar dezvăluirea dramaticei încleştări între puterile vitale şi cele ale morţii — cu acea reliefare, atît de proprie lui George Georgescu, a contrastelor de lumină şi umbră — degajă o irezistibilă forţă de acţiune, optimistă în înţelesul ei adînc.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LOLA BOBESCU

Iată o artistă autentică ! Sinceritatea și intensitatea de sentiment care îi guvernează interpretările sînt pe deplin convingătoare, astfel că inimile ascultătorilor sînt cîștigate „global“ am spune, fără ca unele ușoare imperfecțiuni — sau discuțiile alambicate în ce privește concepția stilistică în anumite piese — să poată umbri puternica impresie generală pe care ne-o lasă personalitatea violonistei. Pentru că Lola Bobescu este în adevăr *o personalitate*, care își spune cuvîntul propriu cu farmec și feminitate, dar în același timp răspicat, pregnant, fără echivocuri. Arta ei are nobile prelungiri romantice, în sensul că reprezintă adesea o oratorie muzicală de bună calitate, în care frazele sînt *spuse* cu o elocință specială, arcuite de o încordare lăuntrică cu implicații patetice și tulburătoare. Această declamație sonoră are însă tot timpul acoperirea de autenticitate care să ne facă să o credem și să o îndrăgim. Nu apare aici nimic din zelul lucid dar rece al unor interpreți care cred că atitudinea contemporană este egală cu izgonirea simțirii, muzica „arde“ continuu, iar *vibrato*-ul bogat al violonistei (ce-i drept, cîteodată prea bogat) apare nemijlocit ca o expresie a vibrației de generoasă umanitate căreia îi este supusă întreaga ființă a Lolei Bobescu.

Nu se poate să nu recunoaștem că un asemenea mod de a înțelege și reda muzica — înrudit cu acela al unor Enescu, Menuhin, Casals — ne emoționează, ne răscolește. De bună seamă, reușitele interpretative generate de o atare poziție sînt — discutate la modul absolut — variabile. Unde se identifică însă, în totală măsură, cu spiritul muzicii tălmăcite, rezultatul este excepțional, și

România liberă, 11 mai 1968.

am aminti, în această privință, înainte de toate, de *Sonata în la minor* de Schumann, pe care rareori am auzit-o reconstituită cu o asemenea fidelitate față de acea pasiune aproape dureroasă, acel tremur interior atașant care deosebesc creațiile marelui și neliniștitului geniu romantic. Și chiar dacă un *Tempo di minuetto* ne-a apărut ceva mai trenat decît ar fi justificat-o simpla amintire dansantă a titlului, *Sonata a VIII-a* de Beethoven i-a urmat de îndată celei de Schumann în vitalitatea expresivității — colorată însă aci diferit de o robustețe originară mult mai aproape de spiritul sănătos al gliei. Pe de altă parte, cînd duioșia înnăscută a interpretei se suprapune cu cea a partiturii tălmăcite, s-ar cuveni poate să dobîndească o ușoară surdină pentru ca dulceața rezultată să nu capete nuanțe ușor desuete *(Concertul în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy). Am crede, de asemenea, că față de severitatea, chiar zîmbitoare, a vechilor italieni și de cea mai sobră a lui Bach, unele surplusuri de elocvență ar putea fi atenuate, în folosul unei „obiectivități grăitoare" rămasă, totuși, în afara scolasticismului pedant.

Ce este, însă, pînă la urmă, mai important decît toate ? Faptul că de la concertele Lolei Bobescu pleci îmbogățit și înălțat sufletește, că această nobilă artistă — care are și o ținută scenică de o frumusețe pilduitoare — ne confirmă, la fiece apariție a ei, că marea muzică rămîne una din puternicele forțe binefăcătoare de modelare a sufletelor noastre.

În concertul Filarmonicii, dirijat de Mircea Cristescu, în care a apărut ca solistă Lola Bobescu, s-a mai executat un *Concertino* de Aurel Popa, compozitor și muzicolog care și-a fructificat în această partitură îndeosebi temeinica cunoaștere a resurselor instrumentelor de suflat. Se cuvine, pe de altă parte, amintit că recitalul eminentei violoniste s-a bucurat, la pian, de aportul tînărului muzician Albert Guttman, care s-a dovedit nu un acompaniator, ci un adevărat partener.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ZUBIN MEHTA

Dirijorul indian de douăzeci și opt de ani, despre care se vorbește în ultimul timp în întreaga lume muzicală, este fără îndoială un dăruit. Chiar pentru cel ce nu i-a citit biografia și nu știe că a studiat cele mai variate discipline muzicale cu maeștri dintre cei mai distinși e limpede că acest tînăr cunoaște în profunzime tainele artei sunetelor, că le stăpînește ca un limbaj familiar și apropiat. Pe podium, Zubin Mehta are o apariție dintre cele mai atrăgătoare : e zvelt, de o elasticitate remarcabilă, are gesturi armonioase și economice, precis determinate de ceea ce dorește să obțină din partea orchestrei. Deci — tipul dirijorului modern, apt să obțină sufragiile publicului. Dar nu este numai atît. Se poate vorbi, desigur, despre magnetismul privirii sale, despre puterea de comunicare directă care l-a făcut de la prima întîlnire cu Filarmonica noastră să stabilească o deplină colaborare cu instrumentiștii. Dar ceea ce impune, înainte de toate, este competența și conștiinciozitatea profesională — exemplare.

L-am urmărit și la repetiții, tot atît de interesante ca și concertul. Aici se vede că Mehta nu este tipul vedetei false, înclinate să cucerească aplauze cu zîmbete și grații. Intenţiile lui muzicale sînt de o perfectă limpezime, iar munca de migală asupra partiturii antrenează pe membrii orchestrei într-un efort comun de finisare a execuţiei, îndreptat în primul rînd spre slujirea gîndului creator al compozitorului, nu spre succesul personal. Modelează, de pildă, un solo de *glockenspiel* — în piesa a treia, din cele șase, de Webern — în cele mai subtile inflexiuni ale frazării, pentru ca apoi să zăbovească în fragmentul următor, asupra unui aliaj de

---

România liberă, 13 septembrie 1964.

sonorități ale gongului și clopotelor, pînă ce acesta își dobîndește valența poetică dorită. Șlefuiește amănuntul cu gîndul permanent la linia mare a lucrării iar problemele muzicale, pe rînd soluționate, devin cărămizi în construirea, din temelie pînă în vîrf, a edificiului sonor. *Piesele opus 6* de Anton Webern se consumă, la concert, în cîteva minute dar, ascultîndu-le, trebuie să ne imaginăm cu ce efort de concentrare s-a putut obține această interpretare pentru ca într-un timp atît de restrîns să se petreacă atîtea „evenimente" muzicale. În piesa a doua, de pildă, Mehta ridică, în cîteva clipe, tensiunea la dimensiuni colosale, pentru ca imediat după aceea să ne transporte în lumea timbrurilor diafane, eterice. Este aci o extraordinară acuitate a sensibilității auditive care, după ce a făcut orchestra să-și diversifice și să-și îmbogățească paleta nuanțelor sonore, încîntă și farmecă pe ascultători, descoperindu-le frumusețI care, altminteri, pot părea învăluite de ceața abstractului.

La repetiție, Zubin Mehta a vorbit foarte mișcător orchestrei despre durerea resimțită de Anton Bruckner la presimțirea și apoi la știrea morții lui Wagner, sentiment care a insuflat nobilul patetism al celebrului *Adagio* din *Simfonia a VII-a, în mi major*. Important este însă că dirijorul știe să comunice sentimentul prin gest și atitudine, chiar fără să-l lămurească în cuvinte. Cu siguranță că am fost impresionați de temperamentul clocotitor — stăpînit de altfel cu voință oțelită — cu care Mehta a slobozit energiile *Scherzo*-ului simfoniei. Dar poate și mai memorabil rămîne momentul în care acest clocot uriaș cedează pentru un timp locul duioșiei, sentimentului liniștii idilice ; mîinile se deschid într-un gest larg, de îmbrățișare, iar fraza muzicală se impregnează deodată de coloritul sufletesc dorit de compozitor. În felul acesta, nimeni nu mai are timpul să se întrebe dacă simfoniile lui Bruckner nu sînt cumva prea lungi, pentru că intensitatea expresivă de fiece clipă transformă desfășurarea firului muzicii într-o continuă încîntare. Climatul romantic este creat din plin, de pildă, de generozitatea cu care Mehta face să cînte violoncelele, al căror glas este dominant adesea în partitură ; pe de altă parte, alămurile, atît de dragi lui Bruckner, sună masiv, dar totuși cantabil. Muzica are pondere, seriozitate, frazele se arcuiesc larg, fără precipitare. Arzînd de pasiune juvenilă, dirijorul a dobîndit devreme și înțelepciunea muzicianului matur, iar cultura stilistică superioară pe care a acumulat-o își spune oricînd cuvîntul (...).

Scanned with OKEN Scanner

KARAJAN
ȘI FILARMONICA DIN VIENA

Mulți au venit, desigur, să *vadă* pe Herbert von Karajan dirijînd Filarmonica din Viena și n-au făcut decît să *asculte* o orchestră de artiști cîntînd sub conducerea unui om care năzuiește să-i aducă cît mai aproape de adevărul muzical. Pentru că pe acest dirijor — care a fost fotografiat din toate unghiurile posibile și în jurul căruia se țes tot felul de legende — nu-l interesează, la pupitru, decît să redea cum se cuvine capodoperele maeștrilor simfonismului. Că gesturile sînt elegante și de un perfect echilibru, este o realitate, dar izvorîtă din idealul artistic profund pe care-l urmărește cu neabătută consecvență.

Concertul Filarmonicii din Viena dirijat de Karajan a fost un înalt exemplu de profesionalism muzical ; s-a dovedit cît se poate de elocvent că înainte de a avea „inspirație" trebuie să posezi pe deplin meșteșugul, că numai peste o claritate cristalină a execuției se pot suprapune cu folos afectivitatea, emoția care, la urma urmei, pot reieși în primul rînd din această limpezime a gîndului și realizării. Deci, mai înainte de a dori să impresionezi prin vibrația coloritului, e necesar să posezi la perfecție meșteșugul desenului !

Karajan pleacă de la partitură — în tot ceea ce face — și o prezintă orchestrei și publicului în plină lumină, deslușită în amănunt ca și în linia mare. Nu supraîncarcă expresia cu vreun balast și permite și ascultătorului să-și pună în mișcare propria fantezie și sensibilitate pe baza unor date muzicale foarte precise. Lucrarea, din care se aude *absolut totul*, vorbește astfel — pare-se — de la sine, dar, de fapt, dirijorul și orchestra depun în acest răstimp

---

România liberă, 16 septembrie 1964.

un efort artistic de o calitate arareori atinsă. Este, aci, o concepție de un pronunțat clasicism, în care frumusețea rezidă în stricta proporționalitate, în puritatea suverană a liniilor, în *măsura* accentelor și nuanțelor, niciodată supuse arbitrarului sau accidentalului, în sinteza armonioasă a diferitelor elemente. Karajan și Filarmonica din Viena *muzicalizează* în cel mai înalt grad interpretarea prin faptul că niciodată nu vei putea, ascultîndu-i, să înțelegi frumusețea lucrărilor respective prin cine știe ce elemente anecdotice lăturalnice, ci numai referindu-te exclusiv la modul de expresie *specific* al artei sunetelor.

Toate aceste caracteristici ale dirijorului și orchestrei explică pentru ce culminația concertului de aseară ni s-a părut a fi marcată chiar de interpretarea primei piese : *Simfonia nr. 40, în sol minor*, de Mozart. A fost o versiune ideală, visată poate adesea de toți cei ce iubesc cu pasiune această capodoperă a simfonismului clasic, în redarea căreia este atît de greu să găsești justa proporție între tragismul, dramatismul de cea mai interioară esență și limpezimea neabătută a expresiei unor sentimente zguduitoare. Unii, din teamă de a nu „ieși din stil", o lipsesc de vibrație emoțională, alții îngroașă liniile, oferindu-ne un Mozart pe deplin beethovenizat. Karajan și Filarmonica din Viena au găsit rezolvarea cuvenită ; desfășurarea muzicală, de o perfecțiune sonoră netulburată de nici o impuritate, de o consecvență ritmică exemplară, lasă să străbată acele nuanțe sufletești fine, exprimate de Mozart cu pudicitate, cu rezervă. Sentimentul este *sugerat,* nu subliniat prin litere majuscule. Extraordinare sînt acele gene de lumină ce străbat, din cînd în cînd, durerea, am spune chiar severitatea acestei creații ; se poate da ca exemplu trio-ul *Menuetului* sau tema a doua a finalului, intonate cu o artă a trecerilor subtile care ea singură ar fi deajuns ca să definească măiestria interpreților. Este o tălmăcire care vorbește convingător despre grandoarea geniului mozartian, fără să treacă nici o clipă dincolo de granițele firești ale expresivității specifice acestui compozitor.

În paginile romantice, Karajan nu se desparte de puritatea cristalină și — de aceea — sentimentalismul este de la început exclus. Muzica lui Richard Strauss se golește de emfaza pe care uneori ascultătorul contemporan o respinge, pentru a-și dezvălui frumusețile scriiturii orchestrale, relevate de transparența exemplară a execuției. În măsura în care partitura i-o permite, Karajan păstrează tot timpul (în Strauss ca și în Brahms — *Simfonia I-a, în do minor* —) *tempo giusto ;* detestă tărăgănarea și caută să ducă tot timpul muzica înainte, chiar cu riscul de a șoca pe cei obișnuiți cu o cantabilitate ceva mai largă, mai comodă, a unor teme îndră-

Scanned with OKEN Scanner

gite. Ar putea părea paradoxal, dar și în interpretarea lui Richard Strauss și Brahms ne-am reamintit tot timpul de atașamentul neabătut al lui Karajan pentru muzica lui Mozart.

Ovaționat, Karajan se desparte pentru cîteva minute de severitatea impunătoare și evocă, alături de orchestră, zîmbetul cald al Vienei lui Johann Strauss.

Ce mai putem spune ? Că așteptăm al doilea concert.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

UN CONCERT MEMORABIL

Marea sărbătoare a muzicii a marcat aseară un moment de culme, ce va stărui îndelung, cu un ecou statornic, în inimile noastre. Filarmonica din Viena și Herbert von Karajan au ales parcă anume pentru acest al doilea concert pagini dintre cele mai populare ale repertoriului simfonic ca să dovedească frumusețea veșnic nouă a muzicii, atunci cînd interpreții știu să o dezvăluie cu o prospețime a sentimentului care are drept egal doar perfecțiunea absolută a realizării. Din punct de vedere acustic, satisfacția oferită de colectivul simfonic al orașului unde au înflorit creațiile lui Mozart, Schubert și Beethoven a fost, parcă, și mai deplină decît în prima seară, iar dispoziția interpretativă a marelui dirijor mai directă și comunicativă. Ascultătorii au trăit acele momente de încîntare artistică după care e foarte greu să găsești cuvintele potrivite pentru a exprima, cu luciditatea analistului, cele simțite, iar efuziunile lirice vin să ia locul aprecierilor măsurate. Criticului i se va ierta, de aceea, dacă în locul unei cronici riguros drămuite va încerca să surprindă doar cîteva din frumusețile risipite pe parcursul acestei unice seri de muzică.

Karajan are arta de a crea din primele clipe ale interpretării unei lucrări climatul ei propriu, pe care alții nu-l pot evoca decît o dată ce au ajuns în miezul ei. La primul concert, cele dintîi măsuri ale *Simfoniei în sol minor* de Mozart concentrau, parcă, în ele, întreg înțelesul acestei drame orchestrale ce se desfășoară în tonuri învăluite, de confesiune rostită cu voce scăzută. De astă dată, tema distinct scandată, luminoasă, cu care începe *Mica Serenadă* — „Eine kleine Nachtmusik“ — conturează dintr-o dată chipul cel zîmbitor, fericit, de apropiat prieten al oamenilor, pentru care

---

România liberă, 17 septembrie 1964.

este atît de iubit genialul maestru din Salzburg. Din nou muzica răsună cu o asemenea naturaleţe şi justă măsură încît este necesar, din partea ascultătorului, un efort de gîndire ca să-şi dea seama că această desăvîrşire este rodul unui intens efort de şlefuire, care face să apară partitura cu strălucirea ei dintîi. Ascultînd Filarmonica din Viena dirijată de Karajan ai, adeseori, impresia, că imaginea auditivă se suprapune celei, ideale, pe care ţi-ai făurit-o, poate, despre lucrările simfonice cele mai iubite. Este un fel de întruchipare a visului despre cum ţi-ai dori să sune acea muzică ; ţi se oferă, într-adevăr, posibilitatea să trăieşti în apropierea nemijlocită a gîndirii creatoare a compozitorilor. Nici un accent insolit nu tulbură firescul interpretării, extraordinară prin logica ei fără greş. Totuşi, unele momente impresionează în chip deosebit. În *Simfonia în sol minor*, minunate erau acele gene de lumină care străbăteau din cînd în cînd durerea, am spune chiar severitatea acestei creaţii ; ca exemple, se puteau da *trio*-ul *Menuetului* sau tema a doua a finalului, intonate cu o artă a trecerilor subtile care ea singură ar fi fost de ajuns ca să definească măiestria interpreţilor. De astă dată, după ce modelează cu dragoste tema *Romanţei* din *Mica Serenadă* — cu gingăşia cu care ocroteşti ceva firav şi preţios — Karajan stîrneşte din orchestră un murmur abia auzit, ca un zefir care atinge frunzele primăvăratice. Iată din nou în acţiune acel simţ al contrastelor fine care stîrneşte o bucurie mereu înnoită la fiece schimbare de decor sonor în cadrul aceleiaşi mişcări muzicale. Astfel, nu mai ai nevoie de muzicologi ca să-ţi atragă atenţia că în centrul *Romanţei* sau al *Menuetului* care urmează se află cîte un fragment diferit ca atmosferă. De la cel dintîi sunet, îţi dai seama de sensul noului episod, încadrat însă armonios în întregul părţii respective şi al lucrării în ansamblul ei. De fapt, dacă în prima seară am putut fi uimiţi de rafinamentul gîndirii muzicale a lui Karajan, de astă dată ne-a surprins îmbinarea acestuia cu o spontaneitate ridicată la acelaşi grad artistic.

Am mai avut, în Mozart, o mare bucurie : aceea a simplelor figuri ritmice, care acompaniază adesea expunerea temelor importante. Nu e vorba numai de dozarea sonorităţilor în planuri admirabil gradate, ci de egalitatea aceea — rezultată din respectarea absolută a valorilor notelor — care dă execuţiei acel caracter „pufos“, uşor, înaripat. Că temele sînt intonate curat şi expresiv nu e de mirare, dar oriunde îţi îndrepţi privirea în acest tablou sonor, transparent ca o apă limpede, afli prilejuri de încîntare, chiar în cele mai mici amănunte, aparent situate pe planuri secundare. Tempo-ul *Rondo*-ului final al *Serenadei* e liniştit, nu scapără scînteieri ostentative, dar muzica respiră în voie, se simte la ea acasă.

Scanned with OKEN Scanner

Abia s-au stins ecourile *Serenadei* și din adîncurile orchestrei se ridică o șoaptă învolburată, neliniștită. A început *Simfonia în si minor — Neterminata* — de Schubert. Vocea oboiului — și cum știe acest oboist să reliefeze, dintr-o linie melodică, punctele esențiale ale expresiei ! — aduce crîmpeie de nostalgie sfîșietoare. Celebra temă a părții întîi, identificată de mulți ascultători cu însăși esența creației schubertiene, înaintează într-un tempo reținut, ezitînd parcă, încărcată de îndoieli, dar atît de generoasă... Ați reținut, desigur, acordul ce urmează expunerii temei ; Karajan îl „smulge", parcă rupe din rădăcini o plantă ce se lasă anevoie desprinsă din pămînt. Ne amintim acum de un procedeu asemănător în prima parte a *Simfoniei* de Mozart. Și deși pe cei doi vienezi îi desparte o lume stilistică, îi apropie aceeași rezervă în exprimarea durerilor lor, înăbușite în fundul sufletului. Interpretarea a intuit-o !

Partea a doua, celebrul *Andante,* este o urzeală fină de sunete, creînd o senzație de plutire, generată de un *legato* interior uimitor — prin care se străvede, în adîncuri, o melancolie infinită. Dialogurile suflătorilor sînt parcă suflete ce-și răspund unul altuia, sonoritatea are o calitate eterică cu neputință de cuprins în cuvinte. Este o clipă de emoție rară, pe care ai dori să o fixezi, pentru totdeauna, în amintire.

A urmat *Simfonia a cincea* de Beethoven, construită impecabil, cu o ritmică strînsă, neînduplecată, ca din stîncă. Dintr-o interpretare perfectă, reținem, ca sclipiri, momente ca finalul părții a doua, în care un pasaj țesut din mici crîmpeie intonate de suflători aduce, la fiecare intrare a unui nou instrument, un alt accent expresiv și timbral ; în felul acesta o armonie se făurește asemenea unui aliaj complex, în care fiecare element împrumută ceva specific și prețios întregului. Iar din această supremă rafinare a sonorităților se naște noutatea emoției.

S-a vorbit de multe ori despre trecerea de la *Scherzo* la finalul *Simfoniei a cincea.* De fiecare dată, această acumulare de tensiune și rezolvarea ei ne impresionează. Dar acum, cînd izbucnesc alămurile în final, se ridică parcă o cortină asupra unui tablou eroic, o pînză este sfîșiată pentru a oferi privirilor noastre un orizont scăldat de o lumină orbitoare. Senzația nu este numai emoțională, ci ne zguduie chiar fizic, fără ca sonoritatea să fie, vreo clipă, forțată.

Publicul mulțumește pentru asemenea splendori de artă și vienezii răspund prin *Dunărea albastră,* înnobilată de o frazare nespus de poetică. Și acum, ne rămîne mulțumirea că Festivalul „Enescu" a cunoscut asemenea eveniment.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANDRÉ CLUYTENS

Dirijorul francez e cuceritor, din prima clipă. Cine îl cunoaște doar prin intermediul discului, pe care reconstituie vraja sonoră a orchestrei lui Debussy și Ravel, ar putea crede că André Cluytens se înfățișează ca un alchimist savant al sunetelor, dozate, cu migală, într-un aliaj tainic. Fără îndoială că experiența de renumit interpret al muzicii franceze i-a dezvoltat subtilitatea coloristică corespunzătoare. Dar asta nu spune totul ; în fața noastră, Cluytens este un entuziast, un suflet deschis și generos, care antrenează orchestra în execuții însuflețite și captivează, fără drept de apel, publicul. Dirijează fără baghetă, cu gesturi largi ce tind să cuprindă sub raza lor de acțiune întregul ansamblu, iar atitudinea, pe podium, apare dictată nu de un studiu pedant, „în fața oglinzii“ ci de prea plinul sentimentelor izvorîte din partitură și transmise cît mai nemijlocit, celor din juru-i. Are un stil dirijoral — am spune — foarte accesibil, în înțelesul cel mai bun al cuvîntului, s-a pătruns de adevărul că muzica este, după cum spunea și Enescu, un limbaj uman și frățesc și se dăruiește din toată inima nobilei sale meniri. Are, la pupitru, ceva însorit, reconfortant, este mai tînăr și mai îndrăgostit de muzică decît mulți alții mai săraci în ani. Nu știe, probabil, ce-i blazarea, și sîntem siguri că atunci cînd dirijează, poate, pentru a suta oară unele piese din repertoriul de largă circulație le privește cu ochii celui ce le descoperă pentru prima oară frumusețile.

A început cu muzică de Enescu — *Rapsodia a II-a* — și a tălmăcit îmbinarea simfonică de melodii românești cu spontaneitatea celui ce nu le cunoaște doar „din auzite“, ci a trăit în mijlocul lor.

România liberă, 19 septembrie 1964.

Este o intuiţie specială a anumitor mari artişti către seva folclorică, oriunde ar fi ea întîlnită ; la Cluytens, melodiile populare palpită de viaţă, sînt desfăşurate cu acele fine nuanţe de mişcare care le dau relief şi pitoresc. El nu insistă în chip deosebit asupra tonului povestitor, de baladă, al *Rapsodiei a II-a* şi o priveşte ca pe o rudă, poate mai apropiată decît s-ar părea la prima impresie, a primei Rapsodii. Doinirea e curgătoare, melancolia lasă loc totdeauna şi pentru un zîmbet ascuns în fundul sufletului, şi pare că dirijorul abia a aşteptat momentul plin de umor al cîntecului şăgalnic intonat de viola solo ; chiar dacă acompaniamentul nu reuşeşte, în acest loc, să fie sincronizat cu firul melodic principal, nu se indispune prea tare şi creează atmosfera respectivului pasaj cu acelaşi antren. Admirabil a fost condusă desfăşurarea sonoră către momentul culminant al întregii Rapsodii şi cu atît mai încărcată de duioşie a fost încheierea flautului ce se pierde, parcă, în negura basmului vechi. O interpretare demnă de un Festival „Enescu" !

Piesa centrală a programului a fost *Simfonia în re minor* de César Franck. André Cluytens ne arată că tradiţia nu e ceva îngheţat şi arid, că ea se înnoieşte fără încetare. Sub mîinile sale, capodopera acestui maestru al simfonismului francez nu apare nici o clipă înnegurată, apăsată de greul unei încărcături sufleteşti împovărătoare, ci devine un poem al pasiunii fremătătoare, al vieţii trăită din plin, cu tot patosul dar şi cu toate bucuriile ei. Tensiunea, chiar în episoadele lente — de pildă introducerea primei părţi — nu generează niciodată un sentiment static, căci ea închide în sine şi germenele emoţional al desfăşurării dinamice următoare. Tempo-ul este în general mişcat, nu zăboveşte îndelung asupra detaliilor. Chiar partea a doua este „o poezie în acţiune", lirismul ei apare întinerit, cu rezonanţe proaspete. *Simfonia* de Franck devine astfel cît se poate de pămînteană şi apropiată, ridicată în faţa noastră în plină lumină, iar finalul nu face decît să înscrie apogeul unei izbucniri de forţă vitală, de încredere în ceea ce este afirmativ, înălţător. Şi iată cum o muzică mai veche rămîne contemporană !

În primul concert — din cele două dirijate de André Cluytens — Ion Voicu a reeditat unul din succesele constante ale carierei sale solistice : *Simfonia spaniolă* de Lalo (...)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RUBINSTEIN

Momentele care preced apariția pe podium a lui Arthur Rubinstein sînt încărcate de emoție. Este cu neputință să nu fii adînc mișcat, să nu ai cea mai totală admirație în fața acestui mare om al artei pianistice din veacul nostru, care de aproape șapte decenii slujește *Muzica* cu o neabătută credință. Anii au trecut și pentru Arthur Rubinstein, dar numai ca să-i sporească tezaurul de înțelepciune, ca să-i maturizeze gîndirea, fără să reușească să clintească nimic din eroismul celui ce a înfrînt o dată pentru totdeauna dificultățile tehnice, truda stăpînirii instrumentului. Nici urmă de rutină sau blazare la artist, în sufletul căruia arde o flacără vie și mîndră. Iubește oamenii, li se dăruiește cu generozitate în fiecare clipă din cele petrecute în fața pianului și are, în cel mai înalt grad, conștiința unei nobile meniri.

Am avut fericirea să-l pot asculta și în 1960, în Varșovia care sărbătorea un veac și jumătate de la nașterea marelui fiu al Poloniei : Frederic Chopin. Privind în urmă amintirea recitalului dat în sala Filarmonicii Naționale din Varșovia, se poate afirma că cel de ieri, din marea sală a Palatului R.S.R., s-a situat la un nivel cel puțin egal de realizare, deși au trecut de atunci mai bine de patru ani. Rubinstein pare să posede secretul veșnicei tinereți și degetele lui oțelite, care redau în chip incomparabil imaginea bărbăției, a voinței, a forței creatoare, nu dau semne de oboseală. Vioiciunea spirituală și fizică a artistului captivează și încîntă, iar suflul optimist al măiestriei sale înflăcărează inimile. Este unul din marii oratori muzicali pe care-i cunoaște istoria pianisticii mondiale. Dar această uriașă capacitate de transmitere a sentimentului

---

România liberă, 20 septembrie 1964.

nu are în ea nimic forţat, nimic ostentativ. Un cuvînt ni se pare a defini în cel mai cuprinzător înţeles arta sa : *echilibru*. Într-adevăr, din interpretările lui Rubinstein se degajă o îmbinare de expresivitate şi logică, de emoţie covîrşitoare şi sobrietate pe care o întîlnim foarte rareori. Nici un element nu apare simplist înfăţişat, dintr-un singur unghi de vedere. Eroismul caracteristic *Polonezelor* nu-l duce către o expunere brutală a materialului lor sonor, iar intonarea temelor acestor măreţe poeme are, totdeauna, o pondere gravă, o cantabilitate larg cuprinzătoare, chiar în episoadele cele mai tumultoase. *Scherzo în si bemol minor* se desfăşoară într-o splendidă alternare de stări sufleteşti, lăsînd departe, undeva în urmă, redările atît de monocrome ale altor pianişti care puteau face să ne pară, uneori, această piesă, ca uzată de vreme. Lucrările poetului romantic al pianului sînt îmbrăţişate, cu consecvenţă, în spiritul *complexului* artistic reprezentat de fiecare din ele. *Balada în sol minor* este un alt exemplu : ni se pare chiar că se poate distinge aci o evoluţie în concepţia interpretativă a lui Rubinstein spre dezvăluirea, cu precădere, a aspectului liric chiar în aceste pagini în care caracterul epic, de povestire, este evident. Tălmăcirile lui îndeamnă spre reflecţie, după ce nu te mai afli sub imperiul direct al vrajei lor ; îţi vine foarte greu, după ce-l asculţi, să etichetezi diferitele opere interpretate cu un singur epitet, pentru că el le înfăţişează în multilateralitatea conferită, de fapt, de geniul compozitorului.

Pe acest tărîm trebuie căutată şi incomparabila artă a folosirii *rubato*-ului chopinian, adică a imperceptibilelor nuanţe de mişcare care dau relief pregnant, supleţe şi inedit, interpretării. Rubinstein are un rar simţ al compensaţiei, în ce priveşte aceste uşoare variaţii ale desfăşurării muzicii în timp, astfel că, mergînd cîteodată spre o frazare de o libertate plină de poezie, păstrează totuşi cu rigoare unitatea întregului şi reprezintă astfel un exemplu în ce priveşte stilul contemporan de interpretare nu numai al lui Chopin dar şi al romanticilor, în general. De neuitat va rămîne, între altele, interpretarea *Nocturnei în re bemol major*, în care pianistul ţese o urzeală fină de sunete, evocînd o atmosferă de vis, prin dozarea rafinată a raportului dintre melodia aproape vocală şi unduirile mîinii stîngi. De altfel, am avut numeroase şi grăitoare exemple ale valorilor expresive pe care Rubinstein le obţine din felul cum modelează, în cantabilitate şi desfăşurare ritmică, acompaniamentele. În centrul *Marşului funebru*, din *Sonata în si bemol minor*, melodia simplă şi sfîşietoare pare că evocă, însoţită de acompaniamentul ce înaintează cu greu, întretăiat de ezitări, paşii unui cortegiu îndurerat. Interpretarea întregii sonate se dovedeşte, de altfel, pătrunsă

Scanned with OKEN Scanner

de un dramatism concentrat, adînc. În prima parte, Rubinstein realizează o impresionantă variaţie a sentimentului în expunerea primei teme, impregnată la început de frămîntare şi neliniște şi dobîndind, în cursul episodului de dezvoltare, o expresie tăioasă, ameninţătoare. Parcă niciodată nu ni s-au părut atît de plastic evocate imaginile sugerate de această lucrare unică în felul ei în literatura instrumentului.

Nici urmă nu găsim, în interpretările lui Rubinstein, de exhibiţionism tehnic ; ca la cei mai mari interpreţi, îndemînarea instrumentală „nu se observă", apare încorporată realizării unei concepţii artistice largi asupra piesei în cauză. Cele trei *Studii* sînt la fel de evocatoare ca şi piesele cu titluri mult mai puţin didactice : marele *Studiu în do minor* covîrşitor prin vehemenţă dramatică, cel în *mi minor* cu contrastul atît de expresiv între armoniile de un umor puţin aspru ale începutului şi sfîrşitului faţă de cantilena larg înflorită a episodului central, cel în *do diez minor* o horbotă de sunete agere, impetuoase. Iar dacă *Studiile* sînt atît de grăitoare, nu e de mirare că *Valsul în do diez minor,* cel care ni se pare cel mai cunoscut dintre toate, dar pe care Rubinstein îl cîntă ca un îndrăgostit ce descoperă prima oară frumuseţea iubirii, ne înduioşează fără putinţă de a rezista elocvenţei interpretului.

Coloritul diafan din *Ondine* de Debussy, umorul dezlănţuit în cascade vertiginoase de sunete în *Polichinelle* de Villa-Lobos şi frenezia ritmică a *Dansului focului* de De Falla răsplătesc entuziasmul fără margini al publicului. Pînă ce Rubinstein se desparte cu greu de sala ce-l ovaţionează, dîndu-ne întîlnire pentru concertul de marţi seara...

Scanned with OKEN Scanner

ROBERTO BENZI — VALENTIN GHEORGHIU

A fost, pentru orchestră și pentru public, o mare bucurie reîntîlnirea cu Roberto Benzi ; în acest tînăr italian plin de vivacitate arde o scînteie a „focului sacru". Urmărindu-l la pupitru, se șterge imaginea „copilului minune" din filme, care stoarce lacrimi de duioșie dirijînd orchestra în pantaloni scurți și rămîne doar aceea a muzicianului care trăiește și vibrează pentru arta sa. Benzi unește în chip cuceritor atributele tinereții — spontaneitatea, prospețimea sentimentului, o anumită puritate în abordarea chiar celor mai complexe și frămîntate pagini — cu o seriozitate impunătoare. Măiestria sa este făcută din tot atîta talent cît și trudă migăloasă pentru stăpînirea meșteșugului, de aceea exigența extremă de la repetiții nu supără pe instrumentiști, care fac cauză comună cu dirijorul în urmărirea idealului de frumusețe sonoră și transmitere a încărcăturii emoționale cuprinse în partitură. Gesturile sînt plastice, precise, suple, legătura cauză-efect stabilindu-se cu o naturalețe totală. Amintirea copilului din filme, în ce avea ea cu adevărat mișcător, se mai păstrează în ducerea mîinii în dreptul inimii — atitudine tipică de altfel multor dirijori italieni, care știu și simt că în artă, fie ea cît de rafinată, nimic valabil nu se face fără *cuore*. Mai mult, Benzi nu mimează transcendența, este un adevărat pămîntean, care merge drept spre miezul lucrurilor, nu se sfiește să fie romantic din plin, melodia are la el avîntul pătimaș, irezistibil care topește toate rezistențele snobe.

Cu Valentin Gheorghiu la pian și Benzi la pupitru, interpretarea *Concertului în la minor* de Grieg a fost cu adevărat memorabilă, nobila accepțiune a termenului „a concerta" — în sensul de a

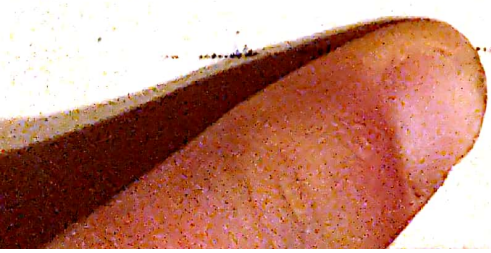
---

România liberă, 14 octombrie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

cînta împreună — venind să înlocuiască prea des întîlnita cazną a menținerii unui echilibru cît de cît onorabil între evoluția solistului și acompaniamentul orchestral care se străduiește să nu-l încurce prea rău. La pupitru, Benzi modelează fiecare temă ca pe un eveniment demn de luat în seamă, dă relief viu țesăturii muzicale, diferențiază elementele, răspunde cu promptitudine exemplară nuanțelor fanteziei pianistului și atunci el devine pentru acesta un partener inspirator. Iar o interpretare ca aceea a lucrării lui Grieg îl situează pe Valentin Gheorghiu — să nu ne sfiim să o spunem — printre marii pianiști contemporani. Trăsăturile caracteristice talentului său — strălucire instrumentală, elan romantic filtrat permanent de o noblețe specifică a gustului — pot fi regăsite acum la un stadiu superior de maturizare, iar expresivitatea cantilenei ne apare, în perspectiva anilor, într-o sensibilă evoluție. Dacă întîlnirea de acum Benzi—Gheorghiu s-ar putea concretiza peste cîtva timp într-un disc, sîntem înclinați să credem că noua versiune a *Grieg*-ului ar fi cu mult mai mult decît încă un număr de catalog dintr-un șir de înregistrări.

De data aceasta, Benzi va înregistra însă, în cadrul unei coproducții „Electrecord—Philips", Simfonia *Faust* de Liszt ; aceasta nu înseamnă că prezentarea ei în cele două concerte succesive de sîmbătă și duminică a fost doar o bună repetiție generală pentru noul disc. Dimpotrivă, suflul unitar și cizelarea amănuntului, care și-au dat mîna în această interpretare, au contribuit la a ne convinge că programarea foarte rar cîntatei lucrări a marelui romantic reprezintă mai mult decît un act de pioasă arheologie muzicală. Este adevărat că tema faustiană a fost mai convingător întrupată de Liszt în *Sonata în si minor* pentru pian, recent ascultată, net superioară prin conciziune și pregnanță a ideilor. În cele mai bune momente ale desfășurării ei, Simfonia *Faust* ne-a arătat însă din nou cît de fecund a fost exemplul lui Liszt pentru urmașii acestuia. Mai mult vizionară decît realizată în sine, Simfonia ne-a apărut totuși, mai cu seamă în coloritul diafan al episodului *Margareta,* emoționantă. Partea vocală a fost realizată cu strălucire de către tenorul Ludovic Spiess — voce luminoasă, rotundă — și de corul de bărbați al Radioteleviziunii. Partitura este deosebit de dificilă pentru orchestră, care și-a însușit-o în scurt timp, la un nivel care-i face cinste. Colaborarea dintre Roberto Benzi și Filarmonica „George Enescu" se cuvine răsplătită cu un *Bravo !*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ROBERTO BENZI

Au trecut ani, mulți ani de cînd *Preludiul gloriei* și *Chemarea destinului* lansau pe dirijorul-copil-minune Roberto Benzi ; totuși, lumea aleargă și astăzi ori de cîte ori apare pe afiș numele lui, iar Filarmonica ne impune tarifele cuvenite marilor vedete internaționale de prim rang. Omenești sînt ambele reacții, prima stîrnită de amintirea duioasă a unei drăgălășenii menite să moaie și inimile de piatră — dublată de daruri muzicale incontestabil remarcabile —, cea de-a doua, de convingerea că biletele se vor vinde oricum și că, inevitabil, cererea de locuri va fi mai mare decît posibilitățile de satisfacere a ei.

Se cuvine să ne dezmeticim din acest miraj peste măsură de prelungit și să-l privim pe Roberto Benzi așa cum ni se înfățișează el *astăzi*, cînd are 35 de ani și este un artist în plină maturitate ; aș sugera, chiar, ca în programele de sală să nu se mai insereze amănuntele despre debutul pe ecran al dirijorului. Le știe toată lumea și s-ar putea ca, în momentul de față, Benzi să dorească să le uite, iar noi ar trebui să-l ajutăm, nu pentru că filmele respective n-ar fi fost înduioșătoare, dar pentru că acum el dorește evident să ne spună *altceva*. Nu trebuie să-i creăm complexul de a se vedea comparat tot timpul cu propria lui imagine de altă dată, mai cu seamă că avem impresia că acest complex îl poate abate, cîteodată, de la drumul lui adevărat, de la *naturalețe*, care era calitatea lui primordială.

E cu neputință să nu ne aducem aminte că cea mai mare impresie muzicală lăsată de Benzi la București a fost cea dintîi, atunci cînd la Sala Palatului, a dirijat un program cuprinzînd o simfonie de Haydn și *Petruşka* de Stravinsky. Haydn era cizelat cu

---

Contemporanul, 12 mai 1972.

migală de bijutier și, în același timp, avea o spontaneitate curgătoare irezistibilă, *Petruşka* era o beție de ritmuri savuroase și culori vii. De cîțiva ani încoace, însă, Benzi — care părea să se afle, la acel debut bucureștean, în faza unei fericite prelungiri a prospețimii primare — își caută, în mod explicabil, alte adevăruri, adecvate etapei de viață pe care o parcurge actualmente. La cei mai mari artiști, asemenea căutări nu sînt scutite de momente grele — și, în fond, Benzi ne este drag și pentru faptul că nu scapă nici el de aceste servituți.

Ce s-a petrecut, de exemplu, cu interpretarea simfoniei *Pastorala* de Beethoven, de-a lungul căreia ni s-a întîmplat — hai să fim sinceri pînă la capăt — să ne plictisim ? Lucrarea este așa cum o știm, Benzi este extrem de talentat și totuși mariajul s-a dovedit nefericit. Pentru că, în loc să se lase în voia *naturii* sale vii, sclipitoare, de tînăr meridional, dirijorul a dorit cu orice preț să-și îmbrace haina unei tradiții germane de transcendență și respirație largă și așezată — adoptînd *tempi* ponderați pînă la lentoare ai unui Furtwängler, să spunem. Numai că Furtwängler umplea lentoarea cu o măreție interioară de catedrală, în care sunetele, detaliate și caligrafiate, se răsfrîng la infinit în bolțile sufletului, dîndu-ne răgazul să filosofăm în voie între fraze. Adoptînd o asemenea atitudine, care nu este pe măsura lui, nici fizică, nici psihică, Benzi s-a autoviolentat și din această cauză n-a reușit să convingă nici orchestra și nici publicul. Desigur, au fost detalii frumoase — și mai cu seamă partea a III-a a simfoniei ne-a amintit, într-o măsură, de rusticitatea de baștină — dar, în genere, o capodoperă a farmecului naturii s-a depărtat prea mult de natura însăși ; inhalarea de aer prospăt, la ieșirea din sala de concert, ne reapropia, în chip fericit, de spiritul *Pastoralei*.

Concertul pentru orchestră de Bartók a fost infinit mai bine înțeles și redat, chiar cu momente de admirabilă intensitate a emoției muzicale. Se reconfirmă ceea ce știam mai de mult, că adesea redarea contemporanilor ne este mai lesnicioasă decît cea a clasicilor. Cu toate că Bartók se impune ca un clasic al veacului nostru, sedimentarea tradiției interpretative deasupra operelor sale nu este atît de inhibantă ca în cazul lui Beethoven ; dovadă că Benzi — fără să ajungă și nici să urmărească maxima ascuțime dramatică, quasi-expresionistă, ce ar putea fi considerată ca cea mai autorizată viziune asupra unor asemenea opere cum este *Concertul pentru orchestră*, și chiar rotunjind unele colțuri dure — a putut să ne lumineze frumusețea lucrării. Desigur, durerea și amarul au fost trecute prin filtrul optimismului sudic și și-au mai pierdut ceva din virulență, dar echilibrul și soliditatea armonioasă a operei au triumfat.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

IGOR MARKEVITCH

Întîlnirea cu Igor Markevitch — unul din marii muzicieni ai timpului nostru, cu o formație multilaterală de dirijor, compozitor și pianist — a fost impresionantă pe plan artistic, ca și uman. La o întîlnire cu criticii, a stat de vorbă cu cei de față ca un prieten, neașteptînd să i se pună întrebări stereotipe și răspunzînd, cu o totală modestie și naturalețe, exact problemelor care erau în mintea tuturor. După cum ne-a mărturisit dintru început, aștepta de mult timp, cu plăcere deosebită, să ne viziteze țara, cu atît mai mult cu cît a fost legat prin strînse legături de prietenie cu doi muzicieni români : Filip Lazăr și Dinu Lipatti. Ne-a evocat, îndeosebi, în chip emoționant, ultimii ani de viață ai lui Lipatti, cu care fusese coleg, ambii fiind, în vremea studiilor, discipolii Nadiei Boulanger. Se pare că agravarea bolii ce l-a răpus nu reușise să diminueze capacitățile creatoare ale pianistului român, care a atins culmea perfecțiunii sale artistice tocmai în acești din urmă ani : „*Lipatti* — ne spune Markevitch — *rămăsese același om plin de viață, cu un interes neobosit pentru tot ce e frumos, spiritual, prietenos și comunicativ*“. Regretă foarte mult că proiectul de a înregistra împreună *Concertul nr. 3* de Bartók nu a mai apucat să fie dus la îndeplinire.

Concepțiile lui Markevitch asupra artei dirijorale sînt pline de interes, cu atît mai mult cu cît cuvintele prin care își definește atitudinea în această privință sînt admirabil materializate în munca cu orchestra și în realizările din concert. După părerea sa, în momentul de față ne aflăm, în ce privește dirijoratul, în marea epocă pe care a cunoscut-o, de pildă, arta pianistică în vremea lui Liszt și Chopin. Cu alte cuvinte, a sosit clipa în care, pe temeiul unei

---

România liberă, 11 noiembrie 1965.

experienţe îndeajuns de bogate, se poate trece de la un oarecare empirism la o formulare ştiinţifică a principiilor tehnice de predare şi practicare a artei conducerii orchestrei. În zilele noastre — arată Markevitch — cînd a sporit într-atît pregătirea tehnică a instrumentiştilor şi deci şi a orchestrelor, nu se mai poate admite ca dirijorul să fie dedesubtul nivelului atins de ansamblul pe care-l are în faţă. El trebuie să stăpînească mijlocul de a-şi comunica cît se poate mai limpede intenţiile, de a şti cu precizie ce trebuie să facă pentru a obţine un anumit *rezultat sonor*. Pedagog pasionat — educator al tinerilor muzicieni la Salzburg, în Statele Unite şi, în ultimul timp, cu precădere, la Moscova — Markevitch susţine că dirijoratul se cuvine învăţat de la o vîrstă fragedă, aproape ca pianul şi vioara, deprinderile trebuind formate de timpuriu, astfel ca în momentul cînd va apare în faţa orchestrei şi a publicului dirijorul să fie stăpîn pe tehnică şi să nu înceapă abia atunci să-şi facă experienţele.

„*Dirijorul contemporan dirijează pentru orchestră şi nu pentru public*“ — afirmă Markevitch şi, într-adevăr, în gestica sa nimic nu este spectaculos sau gratuit, rezultatul sonor fiind unicul care, în ultimă instanţă, contează. „Tactarea“ este de o limpezime absolută, simţul ritmic acţionează permanent cu o forţă de comunicare irezistibilă. Pe de altă parte însă, nimic mecanic sau îngheţat în arta sa : „*mijlocul tehnic trebuie să fie în serviciul omului* — spune Markevitch — *altminteri arta devine dureros de tristă*“. Pe Ceaikovski îl consideră un mare clasic, în tălmăcirea căruia, însă, sentimentul a fost prea adesea confundat cu sentimentalismul. Într-adevăr, de sub bagheta sa, *Patetica* renaşte parcă la o nouă viaţă, monumentul sonor se înalţă în faţa noastră în puritatea lui dintîi. Frazarea este nobilă, logica cu care sînt legate elementele discursului muzical impunîndu-se ca ceva de la sine înţeles : nimic îngroşat sau ostentativ, Markevitch stăpînind taina supremei simplităţi. Sentimentala temă secundă din prima parte, de care se tem toţi dirijorii, şi-a lepădat gemetele şi oftaturile şi se desfăşoară în faţa noastră cu o duioşie filtrată de gîndire şi deci cu atît mai emoţionantă. Pe de altă parte, tumultul dramatic din centrul aceleiaşi mişcări este covîrşitor, dar nici o clipă dezorganizat. Orchestra este solicitată la maximum, însă forţa care declanşează totul îşi păstrează luciditatea. Tot astfel, în celebrul *Adagio lamentoso* din final durerea este intensă, totuşi nici o clipă firul muzicii nu se destramă. Între aceşti doi poli — prima şi ultima parte — simfonia apare mai concentrată, mai „sintetică“ decît altădată. Chiar dacă partea a doua nu a excelat prin graţie dansantă, iar din a treia am reţinut îndeosebi formidabilul *crescendo* al concluziei.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea dată lucrării *Ritualul primăverii* de Stravinsky și randamentul excepțional obținut din partea Orchestrei Radioteleviziunii — formație pentru care marele dirijor a avut cuvinte de caldă apreciere — vor rămîne, fără îndoială, memorabile, înscriindu-se între evenimentele vieții noastre simfonice. Pe primul plan al concepției dirijorului a stat redarea *unității* întregului, pe deasupra împărțirii în episoadele corespunzînd diferitelor tablouri ale baletului ; forța elementară a ritmurilor, miezul înnoirilor prin care lucrarea lui Stravinsky a fost deschizătoare de drumuri în muzica veacului nostru, s-a impus tot timpul pe primul plan, dificultățile născute din varietatea măsurilor folosite fiind învinse cu o uimitoare naturalețe. Pe de altă parte, elementele pictural și coloristic nu au fost cu nimic sacrificate, sonoritățile orchestrale dobîndind o valoare plastică deosebită. Bazată pe cizelarea amănunțită din repetiții, execuția de concert a avut o precizie virtuoză și o spontaneitate cuceritoare. La ovațiile binemeritate adresate marelui dirijor, să nu uităm să adăugăm și recunoștința noastră pentru orchestra Radioteleviziunii, care a știut să se situeze la înălțimea momentului, revelîndu-ne resurse excepționale, pe care le dorim cît mai des valorificate și în viitor.

Scanned with OKEN Scanner

IGOR MARKEVITCH

Înainte de concert, unii specialiști își exprimau îndoielile asupra valabilității stilului beethovenian al lui Markevitch ; asemenea discuții mi se păreau nu numai snobe, dar chiar inutile. După covîrșitoarea impresie lăsată de marele dirijor la prima sa apariție bucureșteană, cu un festival de muzică rusă (Ceaikovski-Stravinsky) care ar fi putut indica o oarecare specializare, era totuși evident că de aici încolo nu vom veni la concertele lui Markevitch pentru a asculta o anume muzică, ci că ne vom bucura de a avea oricînd în mijlocul nostru ceea ce se numește cu adevărat o *personalitate* interpretativă. Deși am pierdut, la vremea ei, interpretarea *Creațiunii* de Haydn, convingerea aceasta mi s-a definitivat acum, la audierea concertului Beethoven. Şi ținînd seama chiar de unele momente mai puțin realizate decît altele. De ce ? Pentru că Markevitch are ceea ce am putea defini drept *fluidul* comunicării, indispensabil atribut al marelui șef de orchestră, și pentru că transmite vibrațiile unei integrități umane impunătoare. Gestica lui nu este, în sine, plăcută, cu aspectul ei unghiular și ascetic, dar exprimă totdeauna un adevăr personal, de neclintit, o convingere totală și chiar dură, integrală. În plus, la capătul mișcărilor brațelor există permanent o zvîcnire, un impuls, care este de natură să urnească orchestra din eventuala ei comoditate, să o încadreze într-un ritm, care nu este numai ritmul bucății, dar parcă cel al infinitei curgeri a timpului. Străbate, fără îndoială, ceva necuprins în arta lui Markevitch, care exprimă o mare experiență de viață și o sublimare a concluziilor, o filosofare personală, un monolog dacă vreți, artistul fiind singur cu el însuși în fața muzicii, dar în același timp cu o

Contemporanul, 26 mai 1972.

deschidere largă către orchestră și public, fără să se piardă totuși nimic, prin această supapă, din grandoarea tensiunii interioare proprii. Iată de ce un concert al lui Markevitch este, poate mai mult decît un eveniment muzical, o trăire fundamentală, neobișnuită, care te saltă pentru mult timp din țărîna banalului. Este un îndemn la autoanaliză, la purificarea conștiințelor și — totodată — un îndemn profund stenic și pozitiv, pentru că din acest omuleț firav radiază o imensă energie spirituală, mobilizatoare (orice cuvînt uzat își poate afla, cîteodată, prospețimea cea dintîi) într-un grad foarte înalt.

Să trecem la amănunte : amănuntele sînt totdeauna discutabile și chiar atît de localizate încît se simte nevoia să adăugăm că ele se referă la concertul *de miercuri seară* și nu la al doilea. Mulți ani de-a rîndul, ajunsesem la concluzia că *Simfonia a IX-a,* înglodată în rutina execuțiilor aproximative, trebuie lăsată să se odihnească. Redeșteptînd-o, asemenea frumoasei din pădurea adormită, Markevitch a reușit să-i redescopere unele virtuți. Îndeosebi *scherzo*-ul l-a înviorat cu un tempo suplu și alert și cu o transparență eliberată de tonele de lest îmbătrînit de vremuri. Mai important încă este faptul că a iscat scînteia vie a bucuriei în final, care a fost străbătut în adevăr de fulgere, de explozii de lumină și a avut un irezistibil elan de înfrățire a cugetelor. Pentru asta se cuvine să-i fim recunoscători. Corul a cîntat cu un elan sincer în final, iar orchestrei sîntem înclinați să-i recunoaștem mai mult meritele decît scăderile. Este aproape meschin să mai pomenim că partea I s-a închegat totuși greu, scîrțîind din încheieturi, și că fluxul emoțional al *Adagio*-ului n-a fost nici de astă dată continuitiv. Între soliști (Elisabeta Neculce-Carțiș, Martha Kessler, Valentin Teodorian, Gheorghe Crăsnaru) n-o să împărțim noi, acuma, dreptatea ; și-o cunoaște fiecare, căci sînt buni muzicieni, iar marele lor merit este că, în total, s-au lăsat molipsiți de suflul înălțător al minunatului Markevitch. Bravo Radioteleviziunii noastre că și-a cîștigat un asemenea prieten !

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

WILHELM KEMPFF

Cu o vitalitate artistică rar întîlnită, Wilhelm Kempff ne-a oferit trei admirabile seri de muzică, ce vor stărui îndelung în amintirea noastră. Ele au constituit prilejul unei legături vii cu marea tradiție a interpretării capodoperelor clasice și romantice ale literaturii pianistice germane, ilustrată de artiști ca Schnabel, Fischer, Gieseking, Backhaus — tradiție păstrată astăzi îndeosebi în înregistrările pe disc ale deceniilor trecute — dar pe care Kempff o întruchipează încă, în sala de concert, cu o putere de convingere nealterată de trecerea anilor.

Kempff reprezintă tipul interpretului-creator, care și-a asimilat într-atît de organic textul muzical, încît îl poate restitui de pe o poziție de egalitate cu cea a compozitorului. Versiunile oferite nu sînt „fotografii sonore" ale partiturilor, ele freamătă de o viață interioară intensă, cu aspecte reînnoite fără încetare, cu surprize de frumusețe întîlnite la tot pasul. De aceea, lucrările binecunoscute ni se înfățișează transfigurate, revelîndu-ne valori poate nebănuite, deschizîndu-ne mereu alte orizonturi de gîndire și vis. Kempff înfăptuiește însă toate acestea fără a crea nici măcar o clipă senzația unei originalități căutate, ci cu o totală naturalețe și simplitate, dobîndite ca o concluzie după familiarizarea de o viață întreagă cu tezaurul cel mai de preț al muzicii. Nu este virtuozul angajat într-o luptă titanică cu materia sonoră, viziunea sa este mai curînd olimpiană ; privește totul de la o anumită înălțime, de la care chiar contururile abrupte sau stîncoase par îmblînzite de un văl ademenitor și plin de farmec. Nimic precipitat sau căznit, nici o intenție subliniată ostentativ : totul respiră în voie, discursul

---

România liberă, 19 mai 1966.

muzical este echilibrat și de o impecabilă transparență. Esența ni se dezvăluie fără efort aparent, ca de la sine înțeleasă. Și astfel, deși interpretul are o individualitate net marcată și de neconfundat, realizările sale sonore poartă totuși pecetea unei totale sobrietăți. Am spune că avem de a face cu o obiectivizare a subiectivismului — pentru că versiunile lui Kempff nu pot fi privite ca monumente creatoare de norme, însăși maleabilitatea și continua lor diversificare — ilustrată, de pildă, de înregistrările realizate în felurite ocazii care au, de fiecare dată, alte însușiri — excluzînd pietrificarea. De multe ori, chiar de la repetiție la concert apar accente noi ; excepțional este însă faptul că în aceste continue variații interpretative, pe baza aceluiași text, Kempff rămîne fidel gîndirii originare a compozitorului, înzestrînd-o permanent cu atributele unei pasionante actualități. Este o modalitate de abordare a operelor de bază ale repertoriului care se dovedește bogată în sugestii, pe linia păstrării unei veșnice prospețimi, capabile să vorbească oricînd sensibilității auditoriului. Din acest punct de vedere, contemporaneitatea artei lui Kempff pare evidentă, iar marea tradiție este încă — după cum se vede din ecoul puternic stîrnit în sala de concert — în acțiune. Chiar dacă arta pianistică modernă a creat, să spunem, o viziune diferită în ce privește — între altele — sublinierea mai ascuțită a elementelor contrastante, Kempff nu ne apare deloc desuet. Iar dacă uimitoarea sa intuiție muzicală, cu scăpărări momentane fulgurante, nu poate fi imitată, înfățișîndu-ni-se ca un „unicat", ceea ce se poate reține este atitudinea de dragoste, de tandrețe pentru marea muzică, apropierea intimă de spiritul ei, cu excluderea oricărui scolasticism.

La un artist atît de mare, detalierea tuturor amănuntelor pe parcursul desfășurării celor trei concerte oferite ar putea părea greoaie — deci la antipodul impresiei pe care ne-au lăsat-o. Dacă ar fi totuși să încercăm a defini o clipă mirajul artei lui Kempff, ar trebui să vorbim de măiestria sa pilduitoare în modelarea, cu rafinament de bijutier, a sonorităților. În *piano*, îndeosebi, în frazele unde domnesc șoapta, mîngîierea duioasă, învăluirea, poezia lirică este de neîntrecut ; într-un registru expresiv în care alți pianiști deosebesc cîteva nuanțe de bază, Kempff ne dezvăluie un întreg univers. Pe de altă parte, *legato*-ul său este pilduitor, dat fiind că realizează legătura expresivă între sunete, cantabilitatea cea mai pătrunzătoare și nobilă, fără ca artistul să-și „lipească" degetele de clapele pianului, păstrînd personalitatea distinctivă, net detașată, a fiecărei note. De aceea, am spune că la Kempff am auzit una din cele mai *curate* sonorități pianistice ce pot fi imaginate, la aceasta concurînd desigur și dozarea extrem de subtilă a folosirii pedalelor.

Scanned with OKEN Scanner

Paralel, el a arătat și ce înseamnă stabilirea unei juste proporții între planurile sonore; practic vorbind, pianul nu „tună" niciodată, slobozind un volum enorm de sunet, sub degetele lui Kempff. Dar prin arta gradațiilor, a trecerilor, a contrastelor supuse unei viziuni unitare, el realizează arcul dinamic complet presupus de opera interpretată, iar culminațiile sale sînt, emoțional vorbind, copleșitoare.

În sală, ne-am confirmat părerea concretizată din audierea înregistrărilor pe disc. Dacă ar fi să numim un compozitor cu care personalitatea lui Kempff se identifică pe deplin, acela este în primul rînd Mozart. Și ca o confirmare, poate neintenționată, dar nu mai puțin grăitoare a acestui adevăr, recitalul a început cu o *Sonată* a maestrului din Salzburg, iar ultimul supliment, după cel de al doilea concert simfonic, a fost din nou o *Fantezie* (în re minor) a aceluiași. Kempff s-a înfățișat publicului nostru și s-a despărțit apoi de el în sunetele muzicii lui Mozart, re-creată cu o prospețime, o dezinvoltură, o sinceritate care evocă ceea ce spun istoricii artei despre jocul pianistic al compozitorului însuși : splendidă organizare a unei geniale improvizații.

Am ascultat și mult Beethoven : *Sonata opus 110*, cele cinci *Concerte* pentru pian și orchestră. În asemenea interpretări, Beethoven ni s-a înfățișat ca marele clasic precursor al poeziei sonore romantice. Diferențierea, de la primăvăratecul *Concert nr. 1*, trecînd prin horbota grațioasă a celui de-al doilea, prevestirile dramatice ale celui de-al treilea, declamarea lirică a celui de-al patrulea, către monumentalismul ultimului au fost marcate cu multă subtilitate. *Concertul în Mi bemol* a apărut, în adevăr, ca o culminație a ciclului, cu atît mai convingătoare cu cît, spre deosebire de prea mulți pianiști care văd aci doar o desfășurare impunătoare de forță, Kempff a știut să extragă valorile expresive specifice din fiecare frază și, astfel, să creeze o grandoare plină de vibrație — ceea ce este pilduitor și rar.

Se cuvine arătat că dirijorul Mircea Basarab și orchestra Filarmonicii „George Enescu" s-au situat la înălțimea cerințelor unei colaborări artistice de asemenea răspundere ca aceea determinată de personalitatea marelui pianist oaspete. Pe parcursul repetițiilor, dar și prin comunicarea extrem de vie stabilită la concerte între solist, dirijor și orchestră, s-a realizat acea sudură interpretativă menită să asigure participării lui Wilhelm Kempff la manifestările Filarmonicii bucureștene caracterul de autentică sărbătoare artistică. Și astfel, mulțumirea noastră pentru satisfacțiile estetice înalte ale recentelor concerte se îndreaptă în bună măsură și către muzicienii noștri.

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL KEMPFF

Stagiunea Filarmonicii „George Enescu“ începe într-adevăr cum se cuvine : cu o autentică sărbătoare muzicală. Prezența bucureșteană a pianistului german Wilhelm Kempff, unul din cei mai mari poeți ai interpretării din zilele noastre, ne readuce aminte, dintr-odată, după pauza estivală, de virtuțile incomparabile ale frumuseților sonore, luminate de la înălțimile olimpiene ale maturității artistului.

Kempff pare a fi ajuns, în adevăr, la limanul însorit al supremei simplități ; în fața pianului, are o atitudine aproape statuară. Comenzile interne se transmit mîinilor muzicianului fără ca vreo tresărire să trădeze *înalta tensiune* a fluidului și astfel firul muzicii se țese în jurul nostru ca o vrajă, născută fără patosul efortului. Este o artă sublimată în cel mai înalt grad, în care nuanțele imperceptibile, raportul între cele mai delicate *pianissime*, sînt generatoare de emoții covîrșitoare. Kempff apare ca un „bijutier“ al pianului, cizelînd și distilînd sunetele, totuși are calitatea de a-și păstra continuu spontaneitatea de baștină a izvorului, adică nu se dovedește nici o clipă „prețios“, unda cristalină iscată de degetele lui părînd a fi un fenomen al naturii darnice și perfecte. La el, arta instrumentală se reunește undeva cu cîntul, are ceva de „pasăre măiastră“, cu viersul enorm de firesc și sofisticat deopotrivă.

Tîmplele albite de trecerea anilor nu l-au dus spre severitate sau fals ascetism : dimpotrivă, a găsit taina libertății expresive absolute — și în fața noastră interpretul se confundă cu compozitorul într-o unică personalitate, aceea a *creatorului*. De aceea, celor ce se temeau de recitalul Bach al lui Kempff — neînțelegînd de ce

---

România liberă, 27 septembrie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

un pianist care s-a ilustrat toată viața mai ales prin tălmăcirile date lui Mozart, Beethoven sau Schubert și-a ales tocmai un program exclusiv dedicat marelui Johann Sebastian — li se putea prevesti dintru început că, fără a aștepta un Bach „după litera legii", aveau totuși înaintea lor siguranța unei *mari seri de muzică.* Și așa a fost !

Mobilitatea și supleţea, caracteristici esențiale ale cîntului lui Kempff, exclud de la început rigiditatea canoanelor. Poate de aceea și-a și început recitalul Bach cu *Fantezia cromatică,* operă care desfide clasificarea riguroasă de stil și epocă, fiind o muzică *din toate vremurile,* frapantă ieri, azi și peste o mie de ani prin noutatea și îndrăzneala inspirației. Kempff i-a dat toată prospețimea fremătătoare, de improvizație genială, învecinînd impetuozitatea cu visarea într-o construcție ce nu avea altă lege decît cea a adevărului impulsului dinăuntru. Iar în *Fugă* și-a arătat darul — demonstrat apoi de-a lungul întregului recital — de a deosebi, fără ostentație, curgerea lină de sunete față de pilonii tematici pe care se reazemă savanta țesătură contrapunctică. Au urmat două piese alese — poate — de Kempff și ca un omagiu adus memoriei lui Dinu Lipatti, care le-a lăsat în testamentul său înregistrat pe discuri : o *Siciliană* extrasă dintr-o sonată pentru flaut — și transcrisă de altfel pentru pian solo de către Kempff însuși — și *Coralul* din *Cantata 147,* redat cu o orchestrație pianistică ceva mai bogată decît cea a versiunii Myra Hess, folosită de Lipatti.

Splendid în totul, recitalul Kempff a avut totuși o ascensiune către înălțimile finalului. Parcă un văl, o ceață alburie iscată și din aburii deși ai pedalei s-a ridicat către mijlocul părții a doua a programului. Acea „enciclopedie" bachiană pe care o reprezintă monumentalele *Variațiuni Goldberg* a iscat, mai ales în a doua ei jumătate, imagini muzicale de o plasticitate unică. S-a văzut încă o dată cît de fecund este anti-scolasticismul marelui interpret. Un *Allegro scherzando* (variațiunea 17) slobozea parcă, prevestindu-le, duhurile din *Visul unei nopți de vară,* un *Canon alla settima* (21) cuprindea, în linia-i pură, visări filosofice infinite, un *Adagio* (25) înălța un cînt cu inflexiuni tragice, o *Corrente* (26) avea o unduire de zefir înmiresmat. Pe cînd reluarea finală a *Temei,* cu identica simplitate a începutului, închidea, în același timp, și toate extraordinarele întîmplări înlănțuite de-a lungul șirului celor treizeci de variațiuni.

De aci încolo, sîntem pe culmile absolutului. Suplimente din Händel, Scarlatti, Couperin, Rameau — toate înfiripate din simbioza perfectă a farmecului spontan și echilibrului înțelept — ne lasă să înțelegem, dacă mai era nevoie, că asemenea recitaluri se cuvin înscrise pentru totdeauna în tainițele cu comori ale sufletului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

STOKOWSKI

Aseară, publicul bucureștean a făcut o primire emoționantă unuia din acei muzicieni care au ridicat, în secolul nostru, prestigiul șefului de orchestră la un nivel deosebit de înalt : Leopold Stokowski. Omagiul era adresat nu numai ilustrului dirijor care înscria, la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române, una din paginile memorabile ale activității formației noastre, dar și prodigioasei cariere de propagator al marii muzici pe care astăzi, cînd numai cîteva luni îl despart de împlinirea a 85 de ani, el o continuă cu un devotament exemplar. Alături de Toscanini, Monteux, Schuricht — care și-au urmat toți activitatea dincolo de pragul celor opt decenii de viață — Stokowski ne dovedește încă o dată că o chemare artistică împlinită cu o asemenea pasiune și consecvență este condiția vitală a longevității dirijorului.

Prin ce își justifică oaspetele nostru calitatea de figură istorică a dezvoltării artei interpretative în veacul XX ? În primul rînd el este acela ce a creat, prin Orchestra din Philadelphia, îndrumată de el ca dirijor permanent timp de 25 de ani, prototipul formației simfonice moderne de înaltă virtuozitate, impresionînd prin somptuozitatea sonorităților, prin luxurianța și varietatea coloritului — instrument ideal pentru atragerea spre muzica bună a marelui public. Stokowski a fost un educator al auditoriului american, ca și un educator de orchestre, iar pentru propaganda muzicală el nu a ezitat să folosească o serie de mijloace care puteau eventual jena pe unii „puriști", dar care erau subordonate unui țel artistic înalt : a apărut în filme, și-a dat concursul la desenele animate ale lui Walt Disney — memorabila *Fantasia* —, a scris lucrări de popularizare etc. În

---

România liberă, 20 ianuarie 1967.

felul acesta, o masă mare de oameni care nu ar fi trecut poate niciodată dincolo de farmecele uşor accesibile ale muzicii de dans a ajuns să-i iubească pe Beethoven, Liszt, Ceaikovski şi chiar pe mai severul Bach, devenit prieten apropiat prin orchestrarea spectaculoasă a unora din capodoperele concepute iniţial pentru orgă sau vioară solo.

Remarcabil este însă că atunci cînd trecuse de mult de vîrsta tinereţii şi a începuturilor curajoase, Stokowski a găsit energie să întemeieze noi orchestre, printre care cea a tineretului, pe care a dus-o la un înalt grad de perfecţiune ; de asemenea, n-a pregetat să prezinte neîncetat noua muzică a contemporanilor săi : dovadă, excepţionala înregistrare recentă a *Simfoniei a IV-a* de Charles Ives, una din cele mai complexe şi probabil mai valoroase opere ale mult timp nedreptăţitului compozitor american.

La pupitru, Stokowski ne impresionează astăzi prin simplitatea dezbărată de artificii, prin expresivitatea directă, venită din inimă, prin felul cum face melodiile să vorbească. Mîinile lui, de o rară frumuseţe şi forţă plastică (de aici şi înnoirea adusă de el, cea a dirijatului fără baghetă), împart acum, ca şi în trecut, vraja sonorităţilor cu generozitate. Stokowski nu este poate un *stilist* în accepţiunea strictă şi actuală a cuvîntului. Dar este un muzician şi un dirijor înnăscut care a cîntat şi la pian, vioară, a fost organist şi maestru de cor, a practicat şi compoziţia ; aflîndu-te sub înrîurirea directă a personalităţii sale nu mai ai răgazul să compari şi să distilezi nuanţele. Este, în prezenţa lui, în felul lui de a face muzică, o adiere romantică reconfortantă şi plină de duioşie.

Cumpănit, dozîndu-şi efortul, Stokowski pregăteşte totuşi eficient culminaţiile ; a lăsat în urmă exploziile temperamentale ; dar, la răstimpuri, din sonorităţile blînde sau acvatice răsare cîte un pisc de munte. Proporţiile rămîn întotdeauna juste şi, astfel, edificiul sonor, chiar dacă nu tinde spre extrema monumentalitate, se clădeşte pe baze trainice, cu articulaţii solide.

Toccata şi *Fuga în re minor* de Bach, orchestrate de dirijor, îşi trăiesc din nou gloria imensei popularităţi la care au fost chemate de către Stokowski. Chiar dacă, transmiţînd libertatea expresivă a recitativului din *Toccata* şi desfăşurării, obişnuit mai riguroase ca tempo, a *Fugii,* orchestratorul ne prezintă propria sa versiune asupra muzicii cantorului de la Leipzig.

Simfonia a şaptea de Beethoven e interpretată cu evlavie şi delicateţe, fără să contravină totuşi imaginii general încetăţenite de „apoteoză a dansului". Rămînem însă nu atîta cu imaginea expansivităţii ritmice, cît cu aceea a splendidei frazări a melodiilor — cît farmec are uşoara suspensie în expunerea temei principale

Scanned with OKEN Scanner

din „repriza“ primei părți ! —, a interiorizării înțelepte din *Marșul funebru*, îndărătul căreia simțim o undă de echilibru și optimism omenesc ridicat deasupra temerilor și crispărilor, în spiritul pe deplin autentic al mișcării de *allegretto* indicate aci de Beethoven, a corelației perfecte dintre ideile contrastante ale *scherzo*-ului.

Cîteva momente de introducere în lumea *Hovanscinei* lui Musorgski, cu melodii încărcate de patetism și clopote evocatoare ale paginilor de istorie ; și apoi *Petruşka* de Stravinsky, cu larma multicoloră a bîlciului, cu frenezia ritmurilor schimbătoare, pune în valoare capacitatea poate cea mai dragă lui Stokowski : aceea de a făuri imagini vii, pitorești.

Am asistat, mișcați, la momente muzicale rare și prețioase și se cuvine să ne amintim, mai tîrziu, că la 85 de ani Stokowski a venit să dirijeze în România. Iar orchestra Radioteleviziunii s-a situat la înălțimea împrejurării, colaborînd în optime condițiuni cu marele artist.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL ISAAC STERN

Dintre marii instrumentiști ai vremii noastre care au participat, pînă acum, la Festivalurile „Enescu", Isaac Stern este primul care ne-a dăruit bucuria adîncă de a cinsti memoria geniului muzicii românești — sub a cărui emblemă se desfășoară aceste sărbători artistice — prin includerea în programul prezentat a uneia din creațiile sale de bază. Iar prin faptul că lucrarea aleasă a fost tocmai *Sonata a treia pentru pian și vioară în caracter popular românesc,* semnificația acestui gest artistic este cu atît mai importantă, dat fiind că este vorba de acea capodoperă a maestrului nostru prin care el arăta — o dată pentru totdeauna — calea introducerii melosului popular românesc în domeniul formelor de înaltă elaborare ale muzicii instrumentale de cameră. Interpretarea magistrală dată de Stern și de partenerul său credincios, pianistul Alexander Zakin, lucrării lui Enescu, a subliniat ceea ce este mai esențial pentru definirea însemnătății *Sonatei a III-a,* anume că în cadrul unei libertăți de expresie aparent improvizatorice, se poate realiza o lucrare perfect închegată și organizată din punct de vedere arhitectural. Savoarea nuanțelor agogice și coloristice nu a exclus preocuparea pentru un anume dramatism interiorizat, ridicat spre planurile de transcendență ale marii muzici. Acele inimitabile inflexiuni extrem de fine care — cu toată extraordinara realizare în domeniul notației muzicale reprezentată de *scrierea* Sonatei — nu pot fi, în cele din urmă, aduse la viață de interpret decît printr-o informare auditivă directă și printr-o intuire adecvată a stilului specific, ne-au fost restituite de Isaac Stern în deplină autenticitate. Cu atît mai mult, versiunea dată de Stern

---

România liberă, 15 septembrie 1967.

și Zakin *Sonatei* de Enescu ni s-a părut revelatorie pentru neobișnuit de întinsele resurse expresive ale artei lor.

Această cuprindere a întregului orizont al muzicii s-a arătat, pe de altă parte, în redarea unor pagini aflate în cu totul alte zone ale poeziei sonore, cum au fost îndeosebi *Adagio*-ul de Haydn și *Rondo*-ul de Mozart oferite în „bis" și marcînd, în fapt, nu numai sfîrșitul dar și culminația recitalului. La Isaac Stern, respectul stilului înseamnă suflul de viață adevărată al emoției transmise auditorilor. În *Adagio*, lărgimea infinită a frazelor ce plutesc în zonele cele mai de sus ale sentimentului sublim ține întreaga sală cu respirația întretăiată. La fel, prin *Rondo*-ul tălmăcit de Stern, Mozart se desprinde din paginile istoriei muzicii și vine să ne îmbrățișeze, cu toată palpitarea sensibilă, diferențiată, colorată, spontană, a inimii lui.

Stern și Zakin ne-au mai oferit prilejul de a asculta, în versiunea vioară-pian, *Sonata opus 120, nr. 2, în mi bemol major*, de Brahms, lucrare dedicată clarinetului și cîntată, deci, în transcripție. Interpretarea a fost prin excelență romantică, animată de căldura învăluitoare a cantilenelor brahmsiene, ce a dominat pe deasupra varietății de atmosferă a diferitelor mișcări. Iar o dată cu Prokofiev — și îndeosebi cu *Scherzo*-ul și cu *Finalul Sonatei a II-a, în re major*, — am intrat în lumea ritmurilor capricioase, de un umor adesea incisiv, a dinamismului oțelit, propriu, adesea, literaturii instrumentale a veacului nostru.

Despre măiestria propriu-zis violonistică a lui Stern, despre detaliile colaborării sale perfecte cu pianistul Zakin, nu a mai venit vorba. Pentru că, la asemenea artiști, impresia mare, generală, este atît de covîrșitoare, încît lasă departe în urmă amănuntul specific, chiar cînd este, ca în acest caz, de o deplină frumusețe.

Scanned with OKEN Scanner

Două personalități ale pianului

VAN CLIBURN

Îmi aduc aminte că în 1958 am nimerit, învîrtind butonul radioului, peste o dezlănțuire electrizantă de octave rapide : era o *Rapsodie* de Liszt — parcă a șasea — urmată de un tunet de aplauze și de anunțul crainicei care aducea un nume încă neauzit : Van Cliburn. Cîștigase concursul „Ceaikovski“ și urca repede treptele spre gloria mondială, întrezărită măcar în vis de orice învățăcel mai răsărit al pianului.

Au trecut anii și Cliburn are astăzi misiunea, de loc ușoară, de a se dovedi mereu egal cu imaginea orbitor de luminoasă creată de circumstanțele biruinței de atunci. Îi face față cu cinste ; nu încearcă nici o clipă să mizeze doar pe renumele odată cîștigat, iar în fața pianului aflăm pe un tînăr care practică în deplină onestitate profesiunea de virtuoz, înfruntîndu-i greutățile uriașe cu o bravură de luptător ieșit în arenă cu mîinile goale, fără arme perfide. Totul se petrece la lumină, în deplină claritate și bună credință. Cu mîinile goale, dar ce mîini ! Libertatea mișcărilor este absolută, „născută, iar nu făcută“ ; palma este uriașă, cu degete aproape prea lungi, care ai impresia că s-ar putea și încurca între taste, dar în fapt se dovedesc de o abilitate stupefiantă, nimerind colțurile cele mai ingrate ale claviaturii cu aceeași siguranță cu care piciorul alpinistului aderă la stînca verticală, ca și cum ar merge pe stradă. Are acea tehnică „încorporată“ care distinge pe autenticii virtuozi — și te surprinzi nu o dată admirîndu-i grafia mișcărilor, ca un spectacol în sine, cu atît mai plăcut cu cît nu este produsul unei cazne, ci are farmecul ingenuu al firescului absolut. Cît de perfectă apare curba descrisă de mîna stîngă cînd

---

Contemporanul, 15 septembrie 1967.

este chemată să se încrucişeze peste cea dreaptă (partea a treia a *Sonatei nr. 6* de Prokofiev), cît de liniştitor echilibrul dreptei, descriind figuraţii în timp ce stînga declamă tema de coral, în variaţiunile *Andante*-lui din *Appassionata !*

Se spune că Vladimir de Pachmann (1848—1933), tipul virtuozului romantic de odinioară, obişnuia — cînd îi reuşea deosebit de bine o frază — să se autoaprecieze chiar în timpul cîntatului, cu o voce destul de timbrată ca să fie percepută şi de ascultători : „*Bravo, Pachmann ! Tu es vraiment extraordinaire !*“ Acum au trecut timpurile cînd înalta societate adula pe virtuoz în saloane ; lucrurile se petrec în săli de mii de oameni şi campionii pianului sînt sobri, de o atitudine am spune semi-ascetică (să ne gîndim la Van Cliburn depănînd, cu un calm *egal* şi imperturbabil, cu o consecvenţă ritmică de neclintit, trei sonate enorm de grele). Saltul de la o atitudine la cealaltă, în interval de cîteva decenii, este considerabil. Virtuozii de astăzi, cu trupul oţelit de sport, la curent cu toate progresele ameţitoare ale tehnicii contemporane şi conducînd maşina cu viteze superbe pe marile autostrade, par a lua totul de la început, privind şi textele clasicilor cu ochii cuceritorilor cosmosului. Între Pachmann şi Van Cliburn a mai existat însă o generaţie, tare interesantă, a cărei amintire mai este păstrată în general doar de vechile şi dragile discuri de 78 de turaţii, uneori recondiţionate sub titlul omagial de „Gravuri ilustre“. Un Edwin Fischer, Arthur Schnabel, Alfred Cortot, un Dinu Lipatti, deslu-şeau într-o frază mii de nuanţe afective, după ce-i ascultai îţi simţeai fiinţa covîrşită de o bogăţie spirituală incomensurabilă ; din fericire, mai există rude mai mult sau mai puţin îndepărtate ale acestora şi în zilele noastre...

Cliburn a fost încîntător în *Concertul nr. 3* de Rahmaninov, reîntinerit de o vervă comunicativă care mai atenua — nu-i nici o pagubă — parfumurile vechi şi grele şi-şi croia drum drept printr-o ţesătură pianistică plină de hăţişuri. Ne-a prezentat cu o autenticitate deplină *Sonata* compatriotului său Samuel Barber, realizînd ideal imaginea sugerată de însuşi titlul părţii a doua, *Allegro vivace e leggiero,* şi construind *Fuga* finală din granit. În schimb, *Sonata a VI-a* de Prokofiev a fost „cîntată la pian“, dar n-au ţîşnit din ea imagini ; cu o singură excepţie remarcabilă : amintirea, ca prin vis, a ritmului obsedant din partea întîi, în mijlocul finalului. Cît despre Chopin-urile din „bis“... Din erupţia vulcanică a *Scherzo*-ului în si bemol minor, de pildă, a rămas doar fumul, dar lava dogorîtoare a dispărut, sau, poate, a încremenit, îngheţată.

Scanned with OKEN Scanner

Van Cliburn este născut la pian. Dar oare nu și-ar putea regăsi bucuria și emoția caldă a celui ce redescoperă mereu frumusețea vie a muzicii ? Poate că un nou concurs...

FRIEDRICH GULDA

A început și el ca laureat — în 1946 — și îmi amintesc bine că am ascultat în toamna aceea transmisia concertului premianților de la Geneva ; dintr-un număr uriaș de candidați, al căror talent fusese asfixiat de război și aștepta acum să respire din nou, vienezul de 16 ani triumfase și interpretarea dată *Concertului nr. 4* de Beethoven era de o desăvîrșire a realizării și o maturitate de gîndire uimitoare. A plecat, deci, de la dragostea pentru clasicii vienezi — mai ales Mozart și Beethoven —, începînd să colinde lumea cu cele 32 de sonate, de care tinerețea sa nu se speria.

A început deci ca laureat, iar astăzi este exact la antipodul acestei noțiuni și, fără îndoială, un juriu de concurs ar fi cam încurcat să-și dea un verdict asupra unui artist de un asemenea evident enorm talent, dar pentru care normele interpretative general acceptate sînt doar vorbe goale. Este de ajuns să-l vezi intrînd în scenă, total degajat, fără urmă de spilcuire sau solemnitate — îndreptîndu-se spre pian ca spre instrumentul din propria cameră de lucru, ca să începi să-i înțelegi intențiile. Pentru că Gulda trebuie în fond înțeles ca o individualitate aparte — în nici un caz întruchipînd un model pentru învățăceii pianului — dar afirmîndu-se ca un anume tip de interpret din zilele noastre, care merită să fie cunoscut. La început, ascultătorul va fi fără îndoială derutat, dar el se poate consola cu gîndul că pînă și o publicație de specialitate din patria pianistului declară răspicat : „*Dintre pianiștii austrieci, Friedrich Gulda este cel mai cunoscut, dar și cel mai extravagant*“ (*Österreichische Musikzeitschrift*, XVII (1962), nr. 2, p. 65). Așadar, Gulda începe să cînte un *Concerto* de Mozart și nu ține deloc să creeze o imagine de puritate și nevinovăție. Înlocuiește grația cu încordarea extremă, nu se ferește să arunce, ici și colo, sunete dure, umple partea pianului cu *grupete*, *apogiaturi* și *mordente* — care primesc adesea accente șocant de puternice —, improvizează, în orice moment mai rarefiat al partiturii, bogate broderii suplimentare etc. Nu-ți poți face nici o socoteală de ce va urma, fiindcă îți răstoarnă toate previziunile. Pe alocuri însă, creează deodată momente de elevată poezie sonoră mozartiană (de pildă spirituala creionare a temei *Rondo*-ului final din *Concertul în si bemol major* — K. V. 595, întreg *Rondo*-ul *în re major* oferit ca

Scanned with OKEN Scanner

„bis“ etc.). De altfel, *Concertul în re minor* — K. V. 466, mai apropiat, în întregul lui, de dispoziția interioară a pianistului, a beneficiat de o redare de o fidelitate superioară față de cel dintîi. Scriitura lui este, să recunoaștem, mai abundentă decît la celălalt *Concerto* și Gulda a reușit mai greu să-și plaseze aci fanteziile proprii.

De unde vin toate acestea ? Gulda ne explică totul, cu răbdare, într-un articol publicat în aceeași revistă citată mai sus. O asemenea atitudine exprimă — afirmă el — revolta interpretului față de tirania, prea îndelung suportată, pe care a exercitat-o asupra sa, secole de-a rîndul, compozitorul ; este timpul, susține Gulda, să accentuăm importanța *momentului improvizatoric în interpretare*, întemeindu-ne pe anumite tradiții care, încă în vremea barocului, îngăduiau libertăți mult mai pronunțate în execuția muzicii. Iar pentru că Mozart improviza adesea în cadrul concertelor sale de clavecin, de ce să nu ne confundăm și noi, pianiștii de astăzi, cu Mozart însuși, și să nu improvizăm, la rîndu-ne, întemeiați pe scheletul melodic și armonic de bază al Concertelor sublimului maestru ? Desigur, pe acest drum s-ar putea ajunge foarte departe.

Gulda găsește terenul optim de afirmare a principiilor sale în această materie în muzica de jazz, de pildă în *stil New Orleans*, rezultat dintr-o improvizație colectivă. Fără îndoială, artistul austriac trebuie să fie un maestru al improvizației de jazz. Ne-a și dovedit-o, abia schițat, la sfîrșitul recitalului din Sala Palatului : un recital cu momente inegale, dar și cu altele de mare frumusețe și putere de evocare sonoră, îndeosebi în *Sonatina* și *Valsurile nobile și sentimentale* de Maurice Ravel. Iar cînd nepoliticoșii care cred că pot să comande unui asemenea artist i-au cerut „să cînte jazz“, le-a răspuns prin impecabil de clasice versiuni ale unor delicate pagini de Beethoven și Bach.

Hotărît lucru, de la Gulda nu poți obține totdeauna ceea ce dorești sau ceea ce te aștepți. Dar odată familiarizat cu lumea lui interpretativă, ți se oferă prilejul să descoperi în ea frumuseți, poate nu totdeauna pure, dar adesea revelatoare.

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL ROSTROPOVICI

În pauza recitalului, un prieten muzician observă, cu fină ironie : „*Rostropovici începe să pară cam... demodat. Nu prea mai întîlnești artiști care să «ardă» așa pe scenă*“. Într-adevăr, asemenea cazuri sînt destul de rare — și de aceea, la urma urmei, interpreții cu adevărat mari nu se găsesc la tot pasul. Mai cu seamă într-un festival, cînd ai prilejul să vezi și să asculți multe, să compari, să meditezi — dacă îți mai rămîne timp —, concluziile încep să se desprindă ușor, ies ca untdelemnul la suprafață. Unul este glacial și te îndeamnă să te întrebi : „Dar ce s-o fi ascunzînd sub această superbă răceală ? Așa se cade să cînți astăzi ?“ Altul este ciudat și din nou îți sfredelești mintea : „Oare nu mai trebuie cîntat normal, s-a plictisit lumea de calea cea dreaptă ?“ și pe urmă apare unul ca Rostropovici să-ți redea echilibrul. Asculți, te încălzești la dogoarea binefăcătoare a cîntului lui și nu te mai întrebi nimic, fiindcă ești ocupat să aplauzi cît te țin mîinile.

Desigur, nu se poate cere oricui să aibă un asemenea temperament, care nu așteaptă perioada normală de „încălzire“ pe estradă și irupe, de la primele sunete ale *Sonatei* de Brahms, ca și cum în culise, înainte de intrarea pe scenă, ar fi acumulat în el o tensiune atît de înaltă încît simți că aproape ar face explozie dacă n-ar canaliza-o spre strunele violoncelului. Fără să vrei — asemănarea este frapantă — gîndul te poartă la Richter, care aleargă către pian, spre a începe, de pildă, *Toccata* de Schumann, fără să vadă și să audă nimic din ce este în jur, de teamă, parcă, să nu se piardă nici un dram din încărcătura formidabilă de energie

---

Contemporanul, 22 septembrie 1967.

adunată anume ca să ajungă la incandescența sonoră pe care o visează și o realizează pe claviatură.

Adevărat este că Rostropovici are ceva de vulcan în continuă erupție. Dar e vorba de un vulcan de o mare subtilitate muzicală ; el nu uită nici o clipă ce-i aceea *stil*, dînd viață din viața lui unei noțiuni care scapă din paginile tratatelor de estetică și, astfel înviată, vine să stea alături de tine, în sala de concert. Nu, nu e tocmai bine spus „să stea", fiindcă atunci cînd cîntă Rostropovici totul se află într-o continuă ebuliție, muzica devine o forță în stare să mute munții din loc, iar ascultătorului sîngele începe să-i circule prin vine cu o vioiciune neașteptată. Asemenea recitaluri sînt un tonic incomparabil pentru astenici, pentru cei fără poftă de viață, pentru blazați. Ieșind din sala de concert, se vor simți gata să se ia la întrecere cu campionii de atletism ai lumii.

Lăsînd însă gluma și „literaturizarea" de o parte, să spunem că *Bach*-ul lui Rostropovici — și bine a făcut că a înlocuit în program *Sonata* cu acompaniament de pian printr-o *Suită* pentru violoncel solo — duce mai departe înfăptuirile lui Casals, propagatorul genial al acestor capodopere, și le conferă pulsația unei contemporaneități și mai accentuate. Masivitate sonoră, simplitate dezgolită de orice fard a frazării, adîncime omenească acumulată în esențe pure ale sentimentului — iată trăsăturile unei interpretări care se înscrie în cartea, nespus de dragă și prețioasă, a clasicismului zilei de astăzi. Pe deasupra oricăror îndoieli, nehotărîri, neliniști, un asemenea *Bach* se înalță ca o stîncă, de neclintit în certitudinea ei.

Rostropovici ne-a mai cîntat, alături de Alexandr Dediuhin, cu care colaborează de ani și ani, *Sonata* de Debussy ; aici, poate pentru prima oară, ni s-a părut că necontenita desfășurare de energie ar fi trebuit să-și mai afle un liman al meditării ceva mai liberate de încordare, al culorii subtil distribuite pe suprafețele sonore. Dar toate acestea sînt numai nuanțe... Și ne-a mai cîntat, cu autorul la pian, o *Sonată* de Karen Haciaturian, plină de ritmuri obstinate, de temperament înrudit cu al familiarului *Aram*, dar numai atît.

Apoi, între multe „bis-uri", o surpriză : *Cîntecul tinerei rusoaice* de Stravinsky : voci neașteptate, cîteodată bizar detimbrate, ies din cutia — totuși aceeași — a violoncelului și cîntul se înalță, nonșalant, misterios și glumeț totodată. O creație !

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NIKITA MAGALOFF

În jurul lui Nikita Magaloff apar numai nume mari : Prokofiev, cu care a studiat compoziția, Szigeti, al cărui prieten a fost ani de-a rîndul, Lipatti, predecesorul său la clasa de virtuozitate a Conservatorului din Geneva — și omagiat în chip mișcător prin prezentarea în „bis" a *Coralului în sol major* de Bach — etc. Atunci — se întreabă unii — de ce nu toate interpretările acestui mare pianist (căci nu mai încape îndoială că avem în fața noastră un mare pianist) nu sînt indiscutabile, de ce încercăm uneori sentimente contradictorii aflîndu-ne cînd vrăjiți de autoritatea sa instrumentală formidabilă (deși nu totdeauna pură cînd o privim la lupă), cînd derutați de o aparentă lipsă de căldură sau de abateri de la ceea ce ne-am obișnuit să considerăm de „bon ton" în materie stilistică ?

Răspunsul, greu de dat la început, începe să se concretizeze pe măsură ce ne familiarizăm mai mult cu personalitatea pianistului, pe măsură ce-i observăm toate manifestările. Să-l urmărim, de pildă, anunțîndu-și „bis-urile", cu o voce penetrantă și timbrată, cu un ușor accent emfatic, ca un prezentator îndelung familiarizat cu scena, care caută să împrumute o solemnitate aparte actului artistic ce va urma. Ca temperament, ca generație, ca filiație artistică, Magaloff aparține acelei categorii de soliști care nu uită niciodată caracterul *spectaculos* al apariției virtuozului pe podium, cunosc, dintr-o experiență glorioasă și îndelungată, tainele efectului sigur la marele public și urmăresc să realizeze o îmbinare între țelurile înalt muzicale și componentele acestei conștiente „montări" a propriului recital sau concert. Se simte aci ceva din moștenirea maeștri-

---

Contemporanul, 12 aprilie 1968.

lor romantici ai claviaturii, trecută întrucîtva prin experiența purificatoare a tendințelor stilului mai *dépouillé*, mai ascetic să spunem, caracteristic interpretării contemporane, dar păstrîndu-și din plin caracterul de drapel desfășurat în vînt, de oratorie plină de elocință. Un Rubinstein, de pildă, a avut geniul adaptării continue la mersul vremii și a ajuns la optzeci de ani să întruchipeze tinerețea flăcării romantice în stare născîndă, dezbărînd-o de orice urme de zgură a sentimentalismului sau virtuozismului desuet. La Nikita Magaloff, sinteza n-a ajuns la același grad de maturitate elevată și, de aceea, pe ici pe colo, vechiul și noul se ciocnesc în văzul nostru.

Ce este de reținut, cu precădere, din arta lui Nikita Magaloff ? În primul rînd un anume simț al *dramaturgiei* instrumentale, care face ca discursul muzical să fie permanent viu, captivant, concis. Un exemplu al fructificării acestei calități l-am aflat în interpretarea *Sonatelor* de Scarlatti ; ea ne-a amintit, poate mai mult decît de obicei, că părintele lui Domenico, Alessandro, fusese compozitor de operă, dar nici o clipă nu ni s-a părut că fantezia colorată desfășurată de interpret, ușorul *rubato* quasi-improvizatoric, contrastele puternice sau degradeurile de sonoritate, cantabilitatea de arie lirică *(Sonata în si major)* s-ar fi aflat în afara reconstituirii extrem de vii a stilului epocii. Nescolastică dar autentică, personală dar nu arbitrară, această interpretare ni s-a părut a concentra, la un anumit pol, darurile lui Magaloff. La celălalt, mai evident încadrat sferei familiare a artistului, *Poloneza în La bemol* de Chopin — cu eroismul ei grandios, incandescent, irezistibil (deși, în treacăt fie spus, celebrele octave ale episodului central — fiind luate de la început la un nivel de sonoritate cam ridicat — nu au menajat din plin gradația *crescendo*-ului). Pilduitoare este și măiestria *orchestrală* a pianisticii lui Magaloff, nu numai prin amploarea ei, dar și prin știința distribuirii intensităților, prn colorarea diversă a vocilor unei țesături muzicale, în stare să plasticizeze la maximum textura polifonică, de pildă în unele episoade ale *Sonatei în si bemol minor* de Chopin. Nu mai vorbim că, din punct de vedere pur tehnic, se poate învăța enorm de la un asemenea pianist, care reușește ca, din șiragul curgător de sunete al *Impromptu*-ului *în Mi bemol* de Schubert, fiecare să-și aibă pregnanța, individualitatea aparte.

În programul simfonic al Filarmonicii, Magaloff a cîntat *Concertul nr. 5* de Beethoven, dîndu-ne o imagine întrucîtva exterioară a unei capodopere care, transformată în „cal de bătaie“ al virtuozilor, nu mai poate fi pusă în adevărată vibrație decît prin accentuarea

Scanned with OKEN Scanner

valorilor esențiale ale muzicii, nu a celor spectaculare. În același program, am ascultat un *Diptic* de Adrian Rațiu, ale cărui asperități sonore lasă să transpară un dramatism sobru, și o frumos clădită interpretare a *Variațiunilor* lui Max Reger *pe o temă de Mozart*, în care maturitatea experienței muzicale a dirijorului Mircea Popa și-a spus cel mai deplin cuvîntul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DMITRI BAȘKIROV

Recitalul lui Dmitri Başkirov s-a dovedit a fi fost unul dintre evenimentele memorabile ale stagiunii muzicale, aducîndu-ne aminte — se simţea nevoia — ce bogăţie spirituală inestimabilă poate fi cuprinsă într-o asemenea seară de muzică susţinută de un artist inspirat, dăruit şi dăruindu-se, fără rezerve. Pianist şi muzician înnăscut, Başkirov trăieşte actul interpretativ la o temperatură rar întîlnită şi reuşeşte, în cele mai bune momente, să unească marea putere de comunicare cu calitatea realizării instrumentale, verva dezinvoltă cu autenticitatea stilistică. De obicei, „impecabilii" sînt de multe ori reci ori distanţi, „înflăcăraţii" imperfecţi şi discutabili. Başkirov a acumulat, din ambele tipuri de interpret, numai calităţile, eliminînd scăderile. Pe primul plan rămîne totuşi imaginaţia adînc poetică şi totodată luxuriantă, voinţa vie de expresie manifestată în fiecare sunet, capacitatea de a stăpîni materia muzicală şi de a o remodela pe moment, cu entuziasmul primar al unei noi creaţii.

Toate aceste aprecieri se referă la posibilităţile *virtuale* ale pianistului, aşa cum, s-au vădit în realizările cele mai bune ale recentei sale apariţii pe podiumul Ateneului — şi, în primul rînd, în piesele de Schubert din prima parte a recitalului. Cinstit vorbind, versiunea Fanteziei *Călătorul* de Schubert s-a impus nu numai ca cea mai bună pe care am ascultat-o vreodată în sala de concert, dar a fost de natură să „reabiliteze" o lucrare care poate apărea cîteodată cam găunoasă şi exterioară. Başkirov a înţeles-o şi a redat-o, în adevăr, asemenea unui poem pianistic, supunînd bravura instrumentală permanent *ideii poetice*, stabilind legături interioare in-

---

Contemporanul, 26 aprilie 1968.

destructibile între diversele episoade, valorificînd la maximum cantabilitatea generată de spiritul liedului și dînd virtuozității sensul de sclipire fantastică. Așa, totul are un înțeles, pianistul nu mai pare să *parcurgă* claviatura în game, arpegii și acorduri, ci iscă din ea frumusețe vie, în acțiune. La fel, în cele patru *lieduri* de Schubert, transpuse pianistic de Liszt, în care valoarea esențială nu s-a lăsat nici o clipă ademenită și îmbrobodită de horbotele și ghirlandele de sunete țesute în jurul nobilului desen al cîntecului. Desigur, această operație de *esențializare* a reușit cu atît mai deplin cu cît i-o permitea și textul muzical propriu-zis : culmea a fost atinsă, de aceea, în *Der Doppelgänger,* în care culoarea dramatică a sonorității pianului, cu rezonanțe sfîșietoare, rămîne de neuitat. Asemenea momente nu se pot realiza nici cu cea mai înaltă știință pianistică, dacă nu ai în minte și în suflet imaginea clară a universului interior pe care dorești să-l reconstitui prin intermediul instrumentului. Bașkirov a avut-o !

Adaptat dispoziției fundamentale a interpretului, Brahms ne-a apărut — grație și unei selectări a pieselor anume gîndită pe această linie — titanic, grandios, fără văluri și false pudori, eliberat parcă din carcera propriilor introspecții chinuitoare. Îl evocăm, pe alocuri, pe Toscanini, alungînd, cu puterea unui vînt meridional, cețurile metafizice ale nordului. Fără îndoială, în *Capricii* și *Rapsodii* o asemenea viziune se justifică ; mai cu seamă cînd visul eteric *(Intermezzo în si minor)* vine să spulbere orice acuzație de unilateralitate.

Ceva mai discutabilă este însă versiunea *Mazurcilor* de Chopin, pronunțat fantască, cu o ritmică voit emfatică, pe alocuri cam „înțepată", cedînd prea rareori *(Mazurca opus 67, în la minor)* locul unui lirism mai transfigurat. Am fi dorit ca interpretul să lase muzica să respire mai în voie, să-i permită răgazul de a medita, fără să fie busculată într-una de o atitudine exagerat volitiv-dinamică. Orice am spune, chiar din mazurcile cele mai aparent dansante, nostalgia chopiniană transpare vrînd-nevrînd, și se cade să o respectăm.

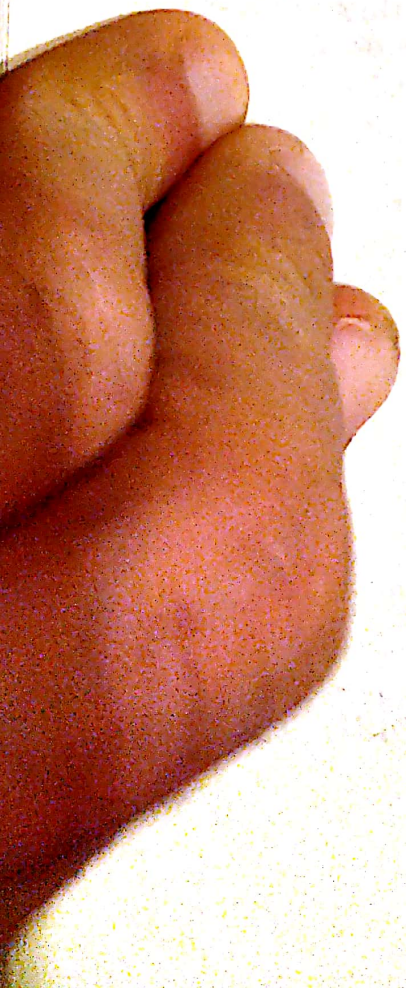
Medalia își are și reversul. Cazanul în fierbere, antrenîndu-ne simțirea în clocotul lui irezistibil, mai dă, din cînd în cînd, și pe răscoale. Însușindu-și muzica și refăurind-o după criterii proprii, Bașkirov își asumă și riscuri pe măsura temerității unei asemenea atitudini. Și atunci, se mai întîmplă — cum a fost cazul în *Concertul nr. 1* de Beethoven — ca ceea ce a fost și va rămîne mereu de o puritate juvenilă să ne apară inutil încărcat de tensiuni diabolice, ca viteza unei „curse spre abis" să altereze contururile unui nevinovat *Rondo* final (și totuși, nevinovăția jocului nu este plicticoasă sau monocromă, ne-a dovedit-o, nu prea de mult, Kempff). Cînd

Scanned with OKEN Scanner

își pierde stăpînirea asupra propriului temperament exploziv, Başkirov are o impulsivitate aparent arbitrară și ușor șocantă.

Cu toate acestea, știe să fie și angelic. A modelat splendid frazele *Largo*-ului din același *Concerto*, iar un „bis" din Gluck, de un calm însorit și celest, ne-a umplut inima de fericire. Și, în general, este o fericire să-l asculți pe Başkirov !

Din programul simfonic al Filarmonicii, dirijat de Mircea Cristescu, am reținut o simfonie — de inspirație sinceră, bine construită și eficient orchestrată — a lui Zoltán Aladár. În schimb, Brahms ne-a chinuit de astă dată cu un *Rinaldo* nesfîrșit de lung ; hotărît lucru, cu programarea producției vocal-simfonice a marilor romantici ar trebui să fim foarte prudenți. Nu tot ce-i semnat de Schumann, Brahms etc. rezistă timpului și se cuvine să cinstim memoria unor asemenea genii exercitîndu-ne, riguros, spiritul de selecție în propagarea vastei lor opere.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

UN TÎNĂR MARE PIANIST

Ascultîndu-l pe Christoph Eschenbach, în două recitaluri, am încercat o nespusă bucurie : iată deci că nobila tradiţie interpretativă a unor titani ai claviaturii — ca Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff — își află astăzi continuatori. Fără îndoială, tînărul pianist este admirabil înzestrat tehnicește și ridică conceptul de finisare a redării textului muzical la o înălțime puțin obișnuită. Totuși, ceea ce impresionează înainte de toate este echilibrul interior care guvernează aproape în orice moment gestul interpretativ, simțul mare al construcției sonore, justa balanță găsită între contrarii, alianța fericită între latura intelectuală și cea sensibil-poetică a execuției muzicale. Satisfacția estetică pe care ne-o oferă se dovedește, deci, foarte plină, fiind multilaterală. Este un mare talent, dirijat de o logică imperturbabilă și care reușește ceea ce este foarte greu, adică să *organizeze* spontaneitatea unor impulsuri interioare de extremă autenticitate.

La prima impresie, încerci o dificultate în a alătura aspectul de frapantă tinerețe al pianistului cu maturitatea gîndirii lui muzicale. Mai apoi, începi să distingi anumite fluctuații în intensitatea trăirilor și în armonia reușitelor. S-ar putea spune, de pildă, că, în *Partita în do minor* de Bach, vehemența și autoritatea atacului pianistic au „busculat“ uneori liniștea deplină a curgerii muzicii, că sentimentul a rămas, cumva, la suprafață. De asemenea, că în *Sonata în la bemol major, opus 110,* de Beethoven, după admirabila modelare a primei părți și stringența *scherzo*-ului, unele episoade din marea declamație lentă ce urmează nu s-au ridicat, poate, la înălțimea transcendentă așteptată.

România liberă, 30 mai 1969.

În schimb, cînd Eschenbach se află „în mare formă", nu-i mai lipseşte nimic. Ne referim, de pildă, la redarea *Sonatei în fa minor, opus 5 nr. 3* de Brahms. O adevărată creaţie ! Amploarea şi — mai mult — *concepţia* orchestrală a sonorităţilor, noblețea cantilenelor, dublată totuşi permanent de acea *substanţialitate* a tonului, atît de preţios atribut al stilului pianistic brahmsian, pregnanța imaginilor, totul a concurat pentru a conferi unui text aproape uzat prin repetarea într-un infinit număr de reluări anodine prospeţimea cea dintîi. La fel, calificativul *excepţional* s-ar cuveni aproape totalităţii recitalului Schubert, oferit în prima seară a prezenţei bucureştene a lui Christoph Eschenbach. Însăşi ideea de a prezenta laolaltă cele mai complexe şi foarte rar cîntatele *Sonate* de Schubert, în *la major* şi în *si bemol major, opus postum,* reprezenta un gînd de cultură muzicală evoluată. La aceasta trebuie, însă, să adăugăm că natura interpretării a fost pe deplin conformă temerarei iniţiative a angajării în asemenea texte atît de dificile. Anume că, fără să se piardă în hăţişul lungimilor, pianistul a luminat detaliul sublim, *trăind* fiecare inflexiune a frazelor, aruncînd lumini şi umbre rafinat gîndite şi simplu realizate asupra melodiilor instrumentale sfîşietor de nostalgice şi la fel de sobre ale sfîrşitului schubertian. A evocat drame şi s-a păstrat totuşi pur şi discret. Şi a continuat să ne dăruiască — prin cele cîteva *Impromptuuri,* oferite în supliment — esenţe concentrate din aceeaşi sursă.

Eschenbach este un tînăr artist în plină ascensiune ; despre el se va auzi tot mai des, şi este, fără îndoială, din aceia care ne reamintesc mereu de nemurirea adevăratei *Muzici.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CHRISTOPH ESCHENBACH

Prin ce este atît de entuziasmant, atît de individualizat acest tînăr pianist vest-german, fără îndoială primul din noua generație care merită să-și înscrie numele alături de cele ale unor Fischer, Gieseking, Backhaus, Kempff? Cel dintîi atribut care ne vine pe buze, gîndind la arta lui, este *autenticitatea*. Eschenbach este extrem de adevărat și de *el însuși* în tot ceea ce face. Fără îndoială, aspectul de gînditor al pianului se dovedește în orice clipă foarte important, dar nu-i întunecă nici o clipă spontaneitatea. Sulemeneala și pomada pianistică lipsesc total din preocupările lui; și tocmai asta este excepțional, într-o vreme cînd foarte mulți pianiști buni de serie știu *cum* se cîntă după toate normele reușitei la concursurile de virtuozitate, cum se alcătuiește o frază „valabilă", cum se obține efectul scontat, dar nu reușesc să ne emoționeze. Am auzit pe cineva spunînd că are *tehnică!* Cît de meschin sună cuvîntul acesta, aplicat unei asemenea personalități! Eschenbach ne aduce bucuria profundă a artei, ca și înfiorarea, ca și tremurul ei interior, nu fiindcă are tehnică, ci pentru că pornește de la ființa muzicii, cu care se contopește, căreia îi dăruie *tot* ce are mai bun, fără să-și economisească forțele, fără să se menajeze. Interesant este că, de astă dată, nu perfecțiunea și armonia viziunii ne-au impresionat, ca în recitalurile date la prima apariție bucureșteană, la Sala mică. Artistul pare să fi dorit să iasă din propriul său echilibru, pe care l-a considerat probabil ca o anume treaptă în suișul spre culmi. Acum, el ne-a apărut mai frămîntat, mai complex, poate mai puțin veșnic sigur de sine, dar poate de aceea încă și mai uman. Pare că a ieșit din faza copilăriei și tinereții candide și senine, pen-

Contemporanul, 26 martie 1971.

tru a cunoaște mai bine toate aspectele vieții, cele însorite dar și cele tragice, dureroase. *Sforzande*-le sale sînt acum mai impetuoase, mai ascuțite, sonoritatea nu își păstrează totdeauna limpiditatea cristalină și poate să ajungă spre asprime, pînă și arhitectura marilor opusuri cunoaște neliniști și clintiri. Dar pianul lui Eschenbach *vorbește* continuu. În fața noastră se petrece ceva extrem de important, sîntem conștienți că asistăm la momente unice, nerepetabile, de-a lungul cărora artistul, cu înfățișare exterioară atît de rezervată, aproape închisă, ne dăruiește ceva extrem de prețios din propriile-i trăiri.

Eschenbach are, în momentul de față, în cîntul lui, ceva năvalnic și extrem de direct, ca o plantă viguroasă și plină de sevă, țîșnită spre soare fără să se sinchisească dacă înfățișarea ei este de o extremă regularitate. *Concertul nr. 3* de Beethoven, poate cel mai realizat dintre toate operele înfățișate de astă dată, ca integritate interpretativă, ni s-a părut a fi foarte apropiat de imaginea compozitorului însuși, de impulsurile lui mînioase, de improvizațiile lui pianistice furtunoase (memorabilă *cadența* solistică a primei părți). Atacul pianistic evidențiază acea promptitudine de fulger a reflexului ce comandă într-o fracțiune de clipă atingerea țelului frazei respective și, concomitent, schimbarea de colorit și atmosferă menită să ne ducă în alte sfere expresive. Gîndurile muzicale au o curgere extrem de firească, drămuirea sonoră, cîteodată foarte fină, nu ajunge niciodată la pedanterie. Eschenbach intuiește, ca puțini alții, sensul mișcării muzicii, de unde vine, încotro se duce. Jocul mîinilor, pe pian, este de o mare fluiditate, marcînd, ici și colo, inflexiuni indicibile, care-l *topesc* pe ascultător. Orchestra pare aproape hipnotizată, mai ales că pianistul este ca un al doilea dirijor, violentează gîndul și gestul celor de lîngă el ca să le aducă la visatul numitor comun.

În recital, am ascultat *Sonata op. 1* de Alban Berg și ne-am bucurat, parcă, de a nu o fi urmărit pînă acum în sala de concert, tocmai ca să încercăm satisfacția primei cunoștințe. Situată la confluența dintre romantism și noul ev, pătimașă dar și sobră, explozivă în expresie dar riguroasă în scriitură, comunicativă dar și *adunată*, abundentă dar și economică, lucrarea este genială tocmai prin sinteze și prevestiri de direcții. Iar Eschenbach a exprimat acestea, adăugîndu-le și flacăra sa proprie, care valorifica, storcea la maximum fiecare picătură de frumusețe.

Am ascultat apoi *Sonata în fa diez minor* de Schumann, cu elanurile ei semi-dezechilibrate, pe care numai cîntată *așa* o putem înțelege în sensurile ei intime, chiar dacă în scheme prestabilite putem năzui la limpeziri. Da, Schumann poate fi regăsit în această

Scanned with OKEN Scanner

fierbere aproape prea mare, chiar în unele neclarități ivite în „focul luptei", în reliefurile supradimensionate ale mîinii stîngi, în *înțeparea* ritmurilor *scherzo*-ului, în duioșia infinită a *Ariei*, în fine, în ajungerea la liman, și aceea înnorată de reminiscențe nostalgice, a finalului. Eschenbach împarte cu compozitorul darul concreteței extreme a imaginilor, în care durerea, melancolia, lacrimile devin aproape palpabile ; și, de aceea, nu ne mai putem aminti că, în vehemența orchestrală a execuției, tonul ajungea uneori să fie aproape *desfundat*.

În fine, *Sonata Hammerklavier* de Beethoven. În fața ei, Eschenbach se cabrează, ca un alergător pur sînge înaintea obstacolelor. Fanfarele primei părți sînt neliniștite, în *Scherzo* sîntem aproape cu sufletul la gură să nu se împiedice. *Fuga* finală o ia într-un tempo pe care cu greu îl duce la liman. În *Adagio*, are pe alocuri o uimitoare putere de cuprindere a patosului adînc, eminamente beethovenian. Pînă la urmă, iese învingător din toate ; și nu putem să nu-i mulțumim că a cutezat să se înfrunte cu monumentul copleșitor și că l-a înfățișat, din nou, privirilor noastre uimite și cutremurate. Recitalul lui Eschenbach a fost nu numai splendid, dar și eroic.

Scanned with OKEN Scanner

CHRISTOPH ESCHENBACH

Marii artiști nu stau niciodată în loc ; Christoph Eschenbach a revenit la noi, același și totuși altul decît cel a cărui personalitate frapantă încercam să o definim în coloanele revistei noastre, cu prilejul memorabilului său recital cu *Sonata* de Alban Berg, *Hammerklavier* de Beethoven și *Sonata în fa diez* de Schumann, oferit la trecuta sa vizită. Publicul freamătă, discută în contradictoriu, opiniile se încrucișează și se înfruntă aproape ca spadele, unii sînt în al nouălea cer, alții afișează o figură dezamăgită. E semn că apariția, în noua ipostază, a lui Eschenbach este de natură să stimuleze interesul aprins pentru muzică și pentru arta interpretativă, îndeosebi.

În fond, calitățile remarcabilului muzician german au rămas aceleași. Nu-l interesează decît problemele mari, de esență, de gîndire, ale muzicii și își exprimă propriul adevăr cu o forță de convingere covîrșitoare. Este o fire clocotitoare, vulcanică și, în același timp, un analist al stărilor sufletești (dovadă, reminiscențele tulburătoare, sfîșietoarele aduceri aminte schițate în revenirea unor crîmpeie tematice în finalul *Sonatei în do minor* de Mozart). Este opusul a ceea ce am putea numi un pianist de salon, adică nu cîntă niciodată „plăcut" sau „drăguț", ci preferă să violenteze cugetele și simțirile. În Schubert (*Fantezia Wanderer* a constituit culmea, unanim recunoscută, a recitalului său), nu exagerează doza de parfum vienez și impresionează nu prin pitoresc, ci prin sondarea zonelor de adîncime, alungîndu-ne orice reticențe față de o lucrare prea mult cîntată și oarecum demonetizată prin spectaculozitate, de către alți pianiști. Nu se lasă ademenit nici măcar de clinchetul argintiu

Contemporanul, 4 mai 1973.

— ce reiese adesea din însăși scriitura pianistică schubertiană — și îi preferă imaginile vii, suculente, vitale. În final, octavele sînt parcă *rupte* din pian, cîntă „din rărunchi", cu o pastă sonoră abundentă, are o reală grandoare telurică.

În *Concertul în re minor* de Brahms, viziunea este monumentală în dimensiunile sentimentului și în tensiune — acea „electricitate" nervoasă a marilor triluri, acea scandare dură, colțuroasă a temelor. Ideea secundă a primei mișcări se înalță ca un coral static, ridicat din blocuri granitice. Armoniile, acordurile, parcă dobîndesc corp tangibil, statuar, sunetul se solidifică, în contururi cenușii și aspre. Nu este, desigur, de fel, o privire idilică asupra muzicii, asupra vieții în genere, ci una total neconformistă și înclinată să descopere aspectele crude, nemiloase, ale realității. De aici, o oarecare neglijare a frumuseții sunetului, luat în sine : adeseori clapele, bruscate, dau rezonanțe lemnoase, aproape brute. Pe de altă parte, există uneori o exacerbare cumva emfatică, concretizată și în rărirea extremă a mișcării *(Fantezia în do minor* de Mozart), unită cu o supunere a criteriilor stilistice propriei subiectivități (caracterul pronunțat rapsodic al tempoului, chiar în colaborarea cu orchestra — *Concertul* de Prahms). În ce privește eleganța, acuratețea pianistică propriu-zisă, o anume *morbidezza* — însușiri fără de care, oricum, o interpretare chopiniană nu poate trăi, ele nu intră în momentul de față în preocupările lui Christoph Eschenbach.

Discutabil în faza actuală, pianistul rămîne o mare personalitate interpretativă, îndreptată în ultimul timp — se pare — și spre arta dirijorală. Întîlnirea cu el ne-a pasionat și ne-a făcut să dorim să-i putem urmări evoluția și pe viitor.

Scanned with OKEN Scanner

PETER SCHREIER — SEARĂ BEETHOVEN

Dacă ar fi să judecăm domeniul interpretării contemporane, în ansamblul lui, poate că ceea ce s-a realizat în ultimii ani în domeniul tălmăcirii *liedului* ne-ar apărea ca cel mai sigur indiciu al unei evoluții calitative spre adevăr și simplitate. Desigur că se cuvine să privim mereu spre exemplul rafinamentului vocal al unei Elisabeth Schumann, tonului de baladă împrumutat oricărei miniaturi vocale de Lotte Lehmann sau dramatismului intens al unui Alexander Kipniss — pentru a cita pe unii dintre aceia ce făceau *legea* pe acest tărîm acum cîteva decenii. În genere însă, în inteligența suverană a *spunerii* versului pe muzică s-a realizat un salt care a antrenat spre anume culmi de frumusețe pe toți marii slujitori contemporani ai liedului — și nu numai pe Dietrich Fischer-Dieskau, care a devenit, e drept, exemplarul reprezentativ al noii atitudini. Că nu este însă singurul, ne-a dovedit-o cît se poate de concludent Peter Schreier, astăzi socotit, alături de basul Theo Adam, printre cei mai de seamă artiști vocali ai Republicii Democrate Germane.

Recitalul Beethoven dat joia trecută la Sala mică a fost un mare eveniment, pe care, naivi, mulți dintre melomanii bucureșteni — ce nu știu, totuși, să citească bine un afiș — l-au ratat. Dacă ar fi bănuit calitatea lui, sau dacă ar fi fost anunțat cu surle și trîmbițe, în cadrul vreunui festival nemaipomenit, ar fi umplut poate săli de mii de locuri. Ce să-i faci ? În domeniul acesta, trebuie să ai ceva intuiție, să înveți ce anume concerte le poți omite și care sînt obligatorii... În fine, se pot socoti destul de pedepsiți pentru că

Contemporanul, 6 februarie 1970.

au absentat ; despre asta le vor povesti, desigur, toți *cuminții* care au fost de față.

Peter Schreier a realizat, cu o atitudine discretă și plină de eleganță, o mare performanță. Anume, a dezvăluit frumusețile neștiute ale *liedului* beethovenian, fără să se lase intimidat de o certă inferioritate a cîntului gigantului muzicii, raportat la alte arii de acțiune ale aceluiași geniu, cum ar fi sonata pentru pian sau cvartetul de coarde. La Beethoven, liedul este încă, am putea spune, *preclasic*, dacă socotim, cum se cuvine, că adevărata plenitudine a liricii vocale de cameră a fost atinsă în uimitoarea varietate și putere de cuprindere a capodoperelor lui Schubert sau în lirismul cu nuanțe sufletești infinite din cele ale lui Schumann. Aici, versul marelui Goethe nu șlefuise încă diamantul muzical în mii de fațete. Piatra este prețioasă, dar lucrată mai rudimentar. Schreier a înțeles însă că *sinceritatea* supremă a interpretării este, în cazuri ca acestea, cea mai indicată atitudine, că nici un rafinament excesiv, nici o alambicare supra-intelectuală și — mai cu seamă — nici o romanțiozitate străină de spiritul celui ce sculpta muzica cu dalta nu pot sluji la nimic. Și atunci, el și-a direcționat măiestria spre cizelarea cît mai firească, mai suplă, mai nepretențioasă, a frazelor simple. Așa se face că *Adelaide*, care (chiar de la Schlusnus — reascultați discul, dacă nu credeți —) pare fastidioasă și „repetată", s-a consumat de data aceasta ca un abur de parfum primăvăratic. Și, pentru că am amintit de numele unui alt părinte al interpretării liedului, se cuvine să arătăm că el a fost învins „la puncte" de Schreier și într-un alt capitol beethovenian, cel al ciclului *An die ferne Geliebte* (Către iubita îndepărtată). Aici prevestirea șuvoiului de simțire romantic este mai evidentă și glasul se cuvine să se umple de o emoție nouă. Ceea ce s-a și realizat, la capătul unui recital în care gradația emoției a fost cît se poate de omenească, *încălzirea* făcîndu-se progresiv. Un moment, între toate, emoționant : *Resignation* (Resemnare). Ieșind din schema obișnuită, glasul cîntărețului este chemat să susțină un monolog, tulburător în concentrarea lui sobră. Dintr-o dată, într-un cîmp de floricele, o plantă aparte, de culori sumbre. Schreier este un maestru al nuanțelor, cu atît mai mult cu cît nu se simte cazna realizării lor.

La pian, Rudolf Dunckel nu este de aceeași dimensiune. Muzician mai modest, dar corect, el și-a secondat cu conștiinciozitate remarcabilul partener.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALFRED BRENDEL

Alfred Brendel este unul din pianiștii-muzicieni de dimensiunile cele mai impunătoare din generația sa ; prima oară l-am ascultat, într-o înregistrare de la un festival, cîntînd ultimul *Concerto* de Mozart — cel în *Si bemol, K.V. 595* — și acum dorința de a asista, în sală, la reeditarea acestei exemplare interpretări ni s-a împlinit întocmai. Între *Mozart*-ul său și cel al altui reputat pianist austriac — Friedrich Gulda —, cîtă deosebire ! Iată proba elocventă că nu e de fel nevoie să recurgem la considerații despre atitudinea improvizatorică a lui Mozart-interpretul pentru a justifica „libertățile" față de marile texte, a căror supremă cristalizare nu implică, pe de altă parte, înghețarea celui ce se apropie de ele. Între un conservatorism rutinier, care poate ucide unda neastîmpărată ce palpită în orice strop de muzică mozartiană, și deformarea subiectivă, Brendel evoluează, cu rigoare și libertate totodată, pe drumul adevărat, dovedindu-ne că este destul de larg pentru a permite circulația tuturor marilor *mozartieni* de astăzi.

Discipol al lui Edwin Fischer, el nu se apropie de compozitorul iubit cu surîsul degajat și olimpian al unui Kempff, ci abordează mai pieptiș *drama*, fie cînd ea apare ascunsă sub dantelăria pianistică, sau sub puținătatea economică a scriiturii (Mozart, aflat în anul morții, ajunsese la suprema înțelepciune), fie cînd se autoexplicitează, în contraste sau schimbări de atmosferă, ce ne lasă cu respirația tăiată, poate tocmai pentru că sînt formulate cu o asemenea pudicitate, ce detestă clamările. Lăsînd patosul efortului intelectual și instrumental în urmă, Brendel urmărește cu rafinament toate

---

Contemporanul, 1 mai 1970.

subtilităţile nuanţelor interioare ale muzicii, pe care le scoate la suprafaţa luciului pianistic fără să rămînă măcar o dată dator vreunui ungher insuficient scotocit ; şi toate acestea păstrîndu-şi prospeţimea cea dintîi. Prilej de meditaţie pilduitoare. Dacă ne gîndim să punem în contact publicul nostru şi învăţăceii muzicii cu vibraţia marilor tradiţii interpretative, de sorginte clasică, să-l invităm cît mai des pe Alfred Brendel !

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTELE CELIBIDACHE

Sergiu Celibidache este o personalitate artistică de mari dimensiuni, care încape anevoie în cuvintele unei cronici. Desigur, mărturii de admirație a primit destule — dat fiind că presa internațională nu și-a economisit nici unul din superlative, în ultimii ani, pentru a evoca una din măiestriile dirijorale cele mai originale din cîte cunoaște timpul nostru. Aflat la pupitru, el exercită o dominație absolută asupra orchestrei, transformată într-un instrument ideal de transmitere a fluidului său interior, ca și asupra publicului, supus unei permanente *vrăji*. Sarcina criticului este de aceea anevoioasă, cu toate că subiectul este atît de „copios" ; i se cere, totuși, să se sustragă pentru un timp imperiului absolut al impresiilor puternice resimțite în sala de concert și să încerce să desprindă componentele actului artistic de neobișnuită însemnătate la care a asistat.

Sergiu Celibidache este un mare dirijor — asta o constată de îndată oricine — dar prin ce anume ? Este un gînditor al muzicii dar și un interpret al ei, care a meditat îndelung la substanța artei pe care o slujește și, în același timp, nu și-a cruțat nici un efort pentru a-și cizela continuu uneltele de lucru folosite spre a transmite adevărul său interior în forma cea mai desăvîrșită cu putință. Ceea ce te izbește este, întotdeauna, pregnanța viziunii personale pe care o are despre lucrările tălmăcite — viziune care, de foarte multe ori, nu seamănă cu cea îndeobște încetățenită și de aceea poate să mire sau chiar să șocheze pe unii deprinși cu șabloanele interpretative — și convingerea, consecvența absolută cu care își materializează sonor această viziune. Este un mare arhitect al interpretării : în momentul în care începe piesa muzicală, el o cuprinde

---

România liberă, 14 iunie 1970.

toată, în primul sunet se află în embrion tot ce va urma și tot întregul se oglindește în fiece amănunt. Așa se face că interpretările lui Celibidache au o *tensiune* aparte, care nu este cea obișnuit întîlnită și-și constituie legile ei proprii ; s-a vorbit adesea despre lentoarea unora din *tempii* săi — și am constatat-o și noi, de pildă în unele episoade ale *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski — dar adevărul este că nu o poți percepe pur și simplu ca pe o tărăgănare a unei mișcări mai rapide, ci ca pe o desfășurare în timp bazată pe o încărcătură lăuntrică uriașă și care nu poate fi decît *așa* cum ne este dată să o contemplăm și nu altfel. Este, poate, lucrul cel mai important ce se cuvine subliniat în legătură cu versiunile interpretative oferite de marele dirijor : nu trebuie suprapuse cu ceea ce avem în minte anterior, ci sîntem chemați să căutăm să pătrundem în propria lor viață și să le înțelegem *dinăuntrul* lor, dat fiind că au o valoare creatoare specifică. Ca să revenim la piesa a cărei tălmăcire poate da loc la cele mai multe controverse, desigur că ne-am obișnuit să vedem *Tablourile* reconstituite cu un pitoresc mai simplu și mai direct — și poate și justificat —, Musorgski fiind un mare pămîntean, cu picioarele înfipte adînc în glie. Celibidache le-a transpus în niște sfere mai puțin terestre, mai *absolute* — dacă doriți — a tins către o generalizare a sentimentului și a măreției cuprinse în *Tablouri,* după o concepție poate înrudită cu marele simfonism romantic și postromantic german. Am rămas, fără îndoială, în amintire, cu arcul expresiv extraordinar descris în *Bydlo,* cu frenezia multicoloră a *Tîrgului din Limoges,* cu grația *Baletului puilor.* Dar chiar dacă am obosit puțin urmărind gîndul dirijorului atunci cînd detalia la extrem alte episoade ce trăiau în amintirea noastră într-o depănare mai curgătoare, însuși acest efort a fost creator, ne-a tulburat și ne-a silit să ieșim „din propria piele". În fond, nu venim la concert ca să reconstituim ceea ce știam dinainte. Cert este că *Tablourile* repictate de Celibidache nu pot fi confundate cu altele. În ce este, pe de altă parte, Celibidache unic și indiscutabil ? În primul rînd în capacitatea lui de a făuri imagini prin muzică. Gestul, atitudinea — telespectatorii adaugă și mobilitatea figurii — mimează tot timpul, cu eficiență covîrșitoare, evenimentul muzical. Acest dar, adăugat la stăpînirea tehnică suverană a sculptării sonorităților, are ca rezultat antrenarea orchestranților și ascultătorilor în splendide și fantastice călătorii ale imaginației. De aceea, dirijorul are ca sferă favorită de acțiune starea de vis, atmosfera de legendă, rafinamentul poetic al basmului. Ceea ce se leagă și de geniul *coloristic* al lui Celibidache. de nuanțele ex-

Scanned with OKEN Scanner

trem de diverse, practic nelimitate în varietatea lor, pe care știe să le scoată din cîntul instrumentelor. Astfel, cadrul poetic din *En Saga* de Sibelius ne farmecă din primele măsuri, după cum pînza de păianjen din care sînt țesute poveștile din *Ma mère l'Oye* ne învăluie fără putință de scăpare. Iată o execuție perfectă din care se vede că un mare dirijor și o mare orchestră ni se prezintă mai concludent *pe șoptite* decît atunci cînd vor să ne facă praf cu dimensiunile cutremurătoare ale sonorităților. Aici se cade însă să vorbim și de însușirile remarcabile ale formației „*Sveriges Symfoniorkester*," impozantă prin inteligență, sensibilitate, maleabilitatea cu care se adaptează gîndului atît de mobil al maestrului și prin valoarea ridicată a individualității unor soliști — oboi, flaut, alămuri —, coborîre a *piano*-ului viorilor pînă la limita de jos a audibilității etc. Contopirea dirijor-orchestră este atît de deplină încît vorbind de unul din cei doi factori ai acestei colaborări îl presupunem, fără să vrem, și pe celălalt.

Nu are rost să analizăm în amănunt întreg programul. Dar se cuvine să amintim că simfonia *Mathis der Mahler* i-a dăruit lui Paul Hindemith, prin felul cum a fost rostită, acea adîncime de emoție, coborîtă pînă în straturi rareori cercetate ale ființei noastre, fără de care muzica maestrului german poate apărea *confecționată* sau lipsită de vibrație. Programatismul simfoniei a fost înțeles ca un programatism *lăuntric*, nobil și puternic. Pe alt plan, Bartók, căruia i s-a atenuat ceva din asprimea ritmurilor, a fost *(Concertul pentru orchestră)* mai bogat psihologic decît altădată, climatul sonor de la începutul *Elegiei*, sau plasticitatea mișcării din *Gioco delle copie* rămînînd, între toate, de neuitat.

Ne-a plăcut și *Ritornela* compozitorului suedez Ingvar Lindholm, care a atestat pătrunderea lui Celibidache în teritoriul contemporanismului acut, lucrarea revendicîndu-și paternitatea de la o însumare de înrîuriri iscate de la Webern încoace. Puriștii pot acuza un amalgam stilistic, dar fapt este că tensiunea continuă a discursului muzical și siguranța folosirii timbrurilor instrumentale atestă un compozitor stăpîn pe profesia lui. Să adăugăm că resursele orchestrei au strălucit aci din plin — și nu în ultimul rînd ale percuției, aplaudată cu căldură.

De altfel, Celibidache, care își relevă și își aplaudă colaboratorii mai înainte de a răspunde el însuși ovațiilor, ne arată cum știe un mare șef de orchestră să cinstească instrumentiști și muzicieni, alăturați în căutarea idealului comun de frumusețe, slujit cu o abne-

Scanned with OKEN Scanner

gaţie şi o sinceritate a participării — fără margini. Astăzi dimineaţa voi avea bucuria de a urmări al treilea program al turneului. Recunoscători fiind lui Celibidache şi orchestrei suedeze că ne-au înfăţişat multe lucrări rar cîntate, fără îndoială că aşteptăm, totuşi, cu delicii, capodoperele lui Brahms şi Wagner, un dar făcut şi iubitorului de muzică ce nu a ajuns încă să discearnă toată complexitatea peisajului sonor al veacului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

SERGIU CELIBIDACHE

Îmi aduc aminte de prima repetiție — prima întîlnire — între Sergiu Celibidache și Filarmonica cehă, în împrejurările Festivalului „Primăvara la Praga — 1965". Abia urcat pe podium, maestrul începe să dispună instrumentiștii după o viziune proprie, așa încît fiecare să-și audă cît mai bine partenerii ; apoi zăbovește îndelung asupra acordajului, dovedindu-le acestor muzicieni încercați că mai au imperfecțiuni, pe care poate nu le observaseră pînă atunci. Filarmonica cehă este una din marile orchestre ale continentului nostru — și chiar ale lumii. În primele minute, am avut impresia că mă aflu în fața îmblînzitorului de tigri, gata să fie sfîșiat dintr-o clipă într-alta de mîndrele feline. Și totuși, la capătul șirului de repetiții, concertul a însemnat un triumf memorabil ; instrumentiștii erau definitiv cuceriți și momentul a marcat începutul unei trainice prietenii și colaborări între Sergiu Celibidache și glorioasa falangă muzicală pragheză. Secretul ? Competența indiscutabilă. Programul cuprindea niște variații destul de cenușii de Hindemith pe o temă de Weber, *Simfonia a IV-a* de Brahms, desfășurată în climatul unei tensiuni emoționale continue, de dimensiuni sufletești neobișnuite, și, mai ales, în primul rînd — suita *Ma mère l'Oye* (Maică-mea, gîsca) de Ravel. În acele clipe am înțeles unicitatea artei lui Celibidache : pînza sonoră era de o finețe, de o sugestivitate coloristică de necrezut. Dacă maeștrii impresionismului muzical francez visaseră vreodată la „sunete care se văd", ei bine, ele trăiau sub bagheta acestui magician. Și totuși, să nu ne îmbătăm cu vorbe mari. Deși prezența pe estrada de concert a lui Sergiu Celibidache, bărbat frumos și elegant, cu gesturi rafinate, este și în sine un

Flacăra, 25 august 1973.

spectacol, artistul nu este un *poseur*, cum îl acuză unii care nu înțeleg prea mare lucru din arta interpretării, ci un fanatic slujitor al adevărului muzical și al detaliului cultivat al scrierii orchestrale. Fără îndoială, nu este un om ușor abordabil, un „tip comod", dar cine a avut șansa să-l urmărească mai îndeaproape și-a dat seama că este un „posedat", trăind doar pentru idealurile lui, cărora le sacrifică totul — și mai ales confortul călduț al mediocrităților ce se împacă de minune cu toată lumea — iar pe de altă parte că dă dovadă de o imensă generozitate. Sever și exigent, dar bun și darnic, aparent distant dar în fond receptiv la orice vibrație umană sinceră, Celibidache este un mare *autentic*. Cine îl înțelege de obicei îl adoră — și am văzut discipoli întru arta dirijoratului care îl urmăreau cu credință în toată Europa, dornici să nu piardă nici un dram din frumusețile și bogățiile artistice și sufletești pe care contactul cu personalitatea acestui mare artist le oferea.

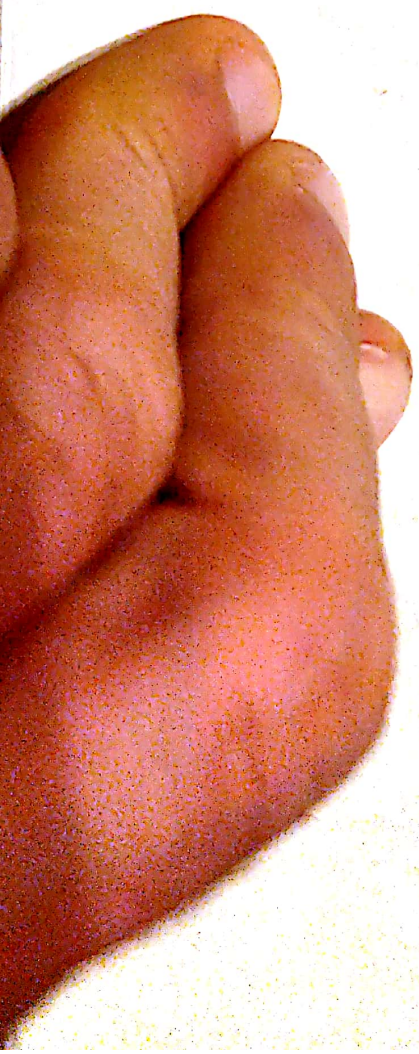
Celibidache nu are o viață lină cu orchestrele, și se perindă de ici-colo, pentru că pretinde colaboratorilor săi să plutească la aceleași înălțimi ale absolutului ca și el ; nu apare decît rareori la festivaluri, pentru că nu se pleacă în fața condițiilor comerciale ale repetițiilor și nu-și ia răspunderea unui concert decît în clipa cînd este conștient că poate fi consecvent cu propria conștiință și că munca dusă alături de orchestră îi va permite să-și transmită adevărul interior în forma cea mai desăvîrșită cu putință ; a renunțat la beneficiile imense pe care i le-ar fi putut aduce discurile, considerînd că înregistrarea deformează adevăratele dimensiuni ale realității muzicale.

Din toate aceste motive — și din multe altele, care țin de anumite convingeri fundamentale și nestrămutate ale artistului — Celibidache este o ființă vie și o legendă în același timp ; se vorbește despre el în termeni superlativi, și totuși nu este unul dintre acei „voiajori muzicali" pe care îi găsim în orice clipă, pe toate meridianele Pămîntului, avînd aproape darul ubicuității, am spune, în fugă doar după glorie și bani. Celibidache preferă să-și aleagă cu grijă împrejurările în care apare pe podium, avînd însă certitudinea că respectivele concerte vor însemna *evenimente* ale vieții artistice. Mulți critici francezi mi-au confirmat că serile de muzică realizate de el în compania formației *Orchestre de Paris* au fost dintre cele mai mari din seria desfășurată sub conducerea primilor dirijori ai lumii ; la Stockholm, unde a dus Orchestra radioteleviziunii suedeze pe culmi nebănuite și nesperate, i se păstrează un adevărat cult...

Desigur, contemplarea artei lui Celibidache nu se poate concepe fără un efort de gîndire din partea auditoriului ; măiestria lui este

Scanned with OKEN Scanner

plămădită dintr-un amestec de intuiție fenomenală și de luciditate, de emotivitate intensă și de intelectualitate. Ca să-l înțelegi, trebuie să te strecori alături de artist în propriul lui univers, în care mișcarea sonoră apare adesea rarefiată, lentă, cu o respirație maiestuoasă, cu un *puls* aparte. Versiunile lui interpretative nu sînt comune, pot surprinde, dar se înfățișează totdeauna fundamentate pe o gîndire profundă, pe temeiuri îndelung cugetate. În era vedetelor ambulante și adesea mediocre, Celibidache este un mare nonconformist. În asta rezidă, poate, farmecul și grandoarea lui.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CZIFFRA

Iată un tip de pianist aparte într-o vreme cînd controlul intelectual riguros guvernează, în genere, fiecare părticică a oricărei contribuții interpretative. Poate de aceea și farmecă atît de rapid, operînd cu mijloace care nu stau la îndemîna oricui și nu sînt — de altfel — căutate de oricine. Îmi amintesc că acum cîțiva ani, comparînd cîteva versiuni înregistrate ale *Concertului în Mi bemol* de Liszt, fusesem cam sever cu redarea lui Cziffra, care apărea de un rapsodism și de o libertate agogică situate oarecum dincolo de limitele în general admise în zilele noastre. Chiar și acum, dacă veți face o statistică a gustului ascultătorilor, comparînd opiniile celor ce au ascultat la Radio cu ale celor din sală, veți constata că aceștia din urmă sînt, aproape fără excepție, încîntați, pe cînd ceilalți au mult mai multe rezerve. Adevărul este că arta lui Cziffra nu trebuie pusă sub microscop. I se întîmplă să cînte cu mîinile „pe rînd", ca în timpuri mai vechi, nu face mare caz de consecvența tempoului, îi plac mult cezurile, suspensiile în frază... Adevărul este însă, peste acestea toate, că are un farmec irezistibil, care reiese, poate, și din aparent totala lipsă de efort în cîntul său. Are, de bună seamă, o virtuozitate înnăscută ce scapă explicațiilor, din care cauză pare totdeauna liniștit și ridicat deasupra materiei. Își permite, deci, răgazul să se uite la public — după ultima notă a fiecărei bucăți întoarce, de altfel, capul, în aceeași clipă, către ascultători, dornic parcă să înregistreze cu o clipă mai devreme reflexul reacției lor —, să-și supravegheze mîinile, să *se asculte*. De aci rezultă un fel de autocontemplare sonoră, care imprimă desfășurării sentimentul spațiului, al nemărginirii, totul scăldat într-o

Contemporanul, 11 septembrie 1970.

lumină blîndă, crepusculară. Lucrurile se potrivesc de minune în *Concertul în la minor* de Grieg, pe care Dinu Lipatti îl privea, cu deplină îndreptățire, ca o epopee eroică, zguduindu-ne din adîncuri prin tălmăcirea lui titanică, dar care poate fi înțeles și dintr-o perspectivă mai domolit romantică, cu răsunet (neromanțios) de romanță veche. Foarte liric, deci, Cziffra a rămas totuși sobru în viziunea lui, în care am admirat mai cu seamă un colorit sonor extrem de atrăgător, cu atît mai mult cu cît era necăutat și nesofisticat. La pian Cziffra evocă un fel de *bel-canto* instrumental, amintindu-ne, curios, de cîntul Amelitei Galli-Curci pe vechile discuri, care slobozea mărgăritarele glasului ei miraculos ca și cum ar fi fost emise de la sine, fără prea mare combustiune interioară. Subiectiv cu sinceritate, convinge, dat fiind că este el însuși pe deplin convins, cu sigură degajare, de valabilitatea viziunii lui. În felul cum apare, cum se înclină în fața publicului, cum își anunță singur „bis-urile", aduce ceva din parfumul salonului romantic de veac XIX — un fel de Liszt fără coamă și mîini de leu, dar născut, deopotrivă cu virtuozul virtuozilor, la pian. Un *Vals-Impromptu* datorat celui ce îi este, fără doar și poate, idol și model, ne-a încîntat prin candoarea-i improvizatorică ; cît privește pe Chopin, acesta avea totuși ceva mai multe... complexe și îndoieli decît are Cziffra.

Se obișnuiește, la festivaluri, să se vorbească mult despre virtuozi. Să ne luăm totuși răgazul să zăbovim și asupra amintirii *Simfoniei I* de Cuclin — și asupra emoției fericite a venerabilului maestru de a-și asculta lucrarea bine cîntată (Filarmonica „George Enescu", dirijată de Mircea Basarab) și aplaudată de o sală impunătoare, recunoscătoare compozitorului pentru că a stabilit, încă de mult, criterii profesionale înalte simfonismului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CVARTETUL „JUILLIARD“

Iată *Marea Muzică* în acțiune, cu capacitatea ei completă de înrîurire asupra sensibilității și rațiunii noastre. De la concertele cvartetului „Juilliard“ — și, în special, de la primul din ele, care a beneficiat de cadrul ideal oferit de Ateneu pentru făurirea unei atmosfere artistice dense — pleci cu întreaga-ți ființă răscolită, cutremurată și, în fond, vitalizată. Asemenea concerte dovedesc că un festival nu este un șir de afișe, ci un șir de evenimente, de experiențe de viață.

De ce are arta acestor patru mari muzicieni, contopiți în îmbrățișarea de foc a pasiunii lor unice, o asemenea putere ? Pentru că, fiind tehnicește perfecți — dar totuși nu infailibili, fiindcă rămîn *oameni* și nu mașini —, posedînd o capacitate de variație sonoră practic nelimitată, de la șoapta abia perceptibilă la clamarea exasperată a glasurilor instrumentale reunite, țin tot timpul seama în primul rînd de adevărul psihologic dezvăluit de textul muzical, de încărcătura emoțională a partiturii, căreia sînt gata să-i sacrifice pînă și frumosul absolut, dacă aureola lui amenință să ne țină la distanță. Cu alte cuvinte, acești maeștri ai sonorităților, care în cele *Cinci mișcări pentru cvartet de coarde, opus 5* de Anton Webern au ridicat alchimia dozajului nuanțelor la înălțimi amețitoare, nu urmăresc totuși permanent ideea abstractă a sunetului *frumos*, cu ceea ce ar putea aceasta să sugereze ca încremenire sau artificialitate. Cînd este nevoie, nu ezită să „scrîșnească“ din arcușe, să urce scara vehemenței expresive pînă la ultima treaptă, de acolo de unde poți întrezări abisul ; ne amintim de o fericită expresie a unui critic, care scria că Enescu „suferă“ muzica pe care o cîntă — și

---

Contemporanul, 18 septembrie 1970.

același lucru se poate spune și despre *Juilliarzi*. Pare că își dau viața pe coardele instrumentelor, că sînt gata să aducă drept ofrandă gîndului compozitorului și setei ascultătorului pînă și ultima zbatere a inimii lor. Interpretarea are, la acești mari artiști, nobila semnificație a supremei dăruiri. Este o anume *acuitate* a clipei muzicale, pe care nu o găsim decît la foarte puțini ; aș cita pe Enescu, Richter, Fischer Dieskau, „Madrigalul"...

Astfel stînd lucrurile, s-ar putea crede că membrii cvartetului „Juilliard" se lasă dominați de stihiile pe care ei înșiși le dezlănțuie. Lucrurile stau însă altfel. Această trăire *la cea mai înaltă tensiune* nu este supusă temperamentului individual al celor patru (deși Robert Mann are atîta expansivitate, cu greu dominată, cît să mai dea și multor soliști), ci se mulează în chip uimitor după necesitățile stilistice, înțelese în semnificația lor mereu actuală, nu în aceea de literă moartă din vechi tratate. Astfel, de pildă, *Cvartetul în la major, K. V. 464* de Mozart realizează ceea ce este cel mai greu în operele de culme ale maestrului, anume : să se păstreze moliciunea cantabilă a sunetului, dar să se evoce *drama*, să se respecte simplitatea exprimării, sugerîndu-se complexitatea gîndirii, care-și află corespondentul doar în ultimele cvartete beethoveniene. Pe această linie, ceea ce au putut să ne ofere interpreții în mișcarea de *Menuet* a cvartetului mozartian, de pildă, rămîne de neuitat.

De nepovestit, între toate, rămîne însă desfășurarea *Cvartetului în re minor — Moartea și fata* (Der Tod und das Mädchen) de Schubert. Aci, totul este sfîșietor : acordul rupt parcă, din piepturile celor patru, cu care începe dezvoltarea primei părți, „pașii" grei ai temelor încărcate de o fatalitate dureroasă. Apoi, tonul alb, umil, închis în sine, cu care este intonată tema variațiunilor părții lente ; sunetul are ceva „friabil", nu foarte sigur de sine, o palpitare de inimă neliniștită. Apoi, cînd ritmurile se animă, devin agitate, frenetice, implacabile, sunetul devine *rauque*, vibrația este anihilată de violența patimii, torentul dezlănțuit de cele patru biete instrumente pare că înghite totul. Cea mai cumplită dramă shakespeariană nu poate întrece în cutremurare ceea ce am trăit ascultînd pe blîndul poet romantic al Vienei tălmăcit de cvartetul „Juilliard".

A mai fost și după amiaza Beethoven, cu murmurul misterios al celui de-al doilea *Razumowski*, cu *opus 130* redat în forma originală, adică sfîrșit cu *Marea Fugă*, care este aproape de necîntat... și totuși poate fi cîntată !

Enescu însuși ar fi mulțumit cvartetului „Juilliard" pentru un asemenea fel de a face muzică !

Scanned with OKEN Scanner

CONCERT FESTIV BEETHOVEN

Concertul culminant al anului Beethoven a avut loc la Radioteleviziune. Unul din elementele lui principale a fost cuvîntul compozitorului Tudor Ciortea, care ne-a reamintit dăruirea sa excepţională de muzicolog. Subiectul era generos, dar şi dificil — pentru că Beethoven ne este tuturor un prieten apropiat — şi totuşi evocarea a avut de astă dată ceea ce are rareori : greutate ştiinţifică şi zbor al imaginaţiei ; oroarea de locul comun a făcut ca adevărurile cunoscute să fie înveşmîntate în haina cuvîntului ales, nimic nefiind preluat de-a gata, ci trecut prin retorta propriei experienţe, culturi, sensibilităţi. De obicei, se vorbeşte puţin sau deloc despre conferenţiari, în asemenea prilejuri ; dar, cum s-a întîmplat de astă dată, uneori ei fac mult mai mult decît să întîrzie începerea muzicii : ne deslușesc mai adînc sensurile ei, îi prevestesc şi îi prelungesc ecourile. Şi atunci, se cade să le mulţumim.

Extraordinară, în acest concert cu adevărat festiv, a fost apariţia lui Emil Ghilels, fără îndoială unul din primii pianişti ai lumii în momentul de faţă. Cînd s-a ivit Ghilels pe firmamentul artei interpretative contemporane — şi mult timp după aceea — s-a vorbit de capacitatea sa tehnică rar întîlnită, de luciditatea impecabilă a contribuţiilor sale, de un complex de calităţi armonios împlinite, dar numai atît, lăsîndu-se să se înţeleagă că ar mai putea lipsi *ceva*. Ei bine, în momentul de faţă nu mai lipseşte *nimic*, impresia artistică de ansamblu fiind în primul rînd copleşitoare, pe deasupra amănuntelor, iar omagiul adus lui Beethoven prin interpretarea *Concertului nr. 3* dovedindu-se printre cele mai convingătoare şi autentice pe care ni le putem imagina.

România liberă, 20 decembrie 1970.

Prin ce este Ghilels un mare artist al claviaturii ? În primul rînd, prin capacitatea de a acumula în ființa sa o tensiune enormă, al cărei fluid se transmite unui aparat pianistic manevrat cu o libertate totală, amintind de firescul aripilor vulturului sau de elasticitatea saltului tigrului. Contrastul între clocotul interior gigantic și echilibrul impecabil al exteriorizării lui sonore oferă spre meditație pilda pianistului model și este, în același timp, extrem de apropiat de esența artei beethoveniene, „un torent de flăcări într-o albie de granit". Canalizarea atît de eficientă a energiei, ca șuvoiul imens al apelor, strict îndrumat ca să producă electricitate, se face printr-un teribil și nobil efort de dominare : chipul muzicianului atestă în fiecare clipă acest efort, care nu este ascuns de ochii lumii cu falsă pudicitate. Tot așa, sugestia ritmică stă parcă să izbucnească în începuturi de mișcări dansante ale trupului. De o seriozitate și sobrietate impunătoare, Ghilels lasă totuși să i se ghicească intențiile în gesturi și mimică, fără ca spectaculozitatea apariției scenice să-l preocupe cîtuși de puțin. De altfel, pare că nu vede nimic în juru-i, are privirea îndreptată *spre înăuntru*, pe care o întîlnim doar la interpreții cei mai adevărați și detașați de orice orgoliu.

Sonoritatea este amplă, rotundă, are acea *lățime* beethoveniană, a scandării explicite și vehemente, eroică în orice clipă dar fără ostentație. Melodicitatea este tot timpul prezentă, fie cînd firul muzicii o luminează prin simpla lui șerpuire nesofisticată, fie cînd se înalță din acorduri, descifrate în vocile lor cele mai expresive *(Largo)*. Acompaniamentele mîinii stîngi nu sînt niciodată indiferente, iar cînd tema este fie lapidară, fie șăgalnică o completează cu un aport de seriozitate și încordare. Viziunea generală este sculpturală, liniile dăltuite în piatră cu o siguranță și o claritate ce nu lasă nici un echivoc. Unul din marile secrete ale forței titanice ce emană din trupul îndesat al pianistului este arta suverană a stăpînirii tempoului. Ghilels nu mai este pianistul marilor viteze, ci al mișcărilor cumpănite, menținute cu consecvență oțelită. Lucrul s-a văzut, poate și mai bine, în *Sonata lunii*, acordată, cu generozitate, integral, ca supliment de program. În partea a doua, în furtunosul final, impresia de adîncime și autoritate era sporită prin ușoara *tragere înapoi* a mișcării, prin dominarea forțelor naturale ce stau să irupă din această muzică.

Dirijorul Iosif Conta și Orchestra Radioteleviziunii — care au prezentat foarte adesea în ultimii ani, și cu deosebire în acesta, creația beethoveniană — au avut satisfacția de a crea cadrul desfășurării acestei manifestări de culme închinate unanim slăvitului compozitor bicentenar.

Scanned with OKEN Scanner

„UŞORII"
DE CATEGORIE GREA

Scanned with OKEN Scanner

YVES MONTAND — Un artist multilateral

Cîntecele lui Yves Montand nu sînt, desigur, o noutate. De cîțiva ani încoace, puțini sînt în lume artiști de acest gen care să-și fi putut disputa cu el simpatia în inimile publicului nostru. Melodiile care răsunau în sala teatrului „de l'Etoile" își aflau ecou bogat și pe străzile Bucureștilor și mesajul muzical al poporului francez, al Parisului, slăvit de cîntăreț, se transmitea, purtat de vocea lui — înregistrată pe discuri sau benzi de magnetofon — la mii de kilometri depărtare.

Acum, Yves Montand e în mijlocul nostru ; a fost o vizită așteptată cu nerăbdare și totuși... De ce să mă duc să ascult a suta oară cîntece, cît de frumoase ar fi ele, dar pe care le cunosc pe dinafară ? E o întrebare pe care și-au pus-o desigur mulți temîndu-se, poate, că recitalul ascultat „pe viu" nu le va aduce în plus prea multe elemente artistice noi. Celor care nu au fost încă în sala Florească, le pot spulbera toate îndoielile. Yves Montand „văzut și auzit" e ceva deosebit de ceea ce cunoaștem noi pînă acum despre personalitatea artistului francez. Recitalul lui nu este o înșiruire de cîntece atrăgătoare, ci un spectacol complex, în care mijloacele muzicii, teatrului, mimei, chiar ale baletului, își dau mîna, încîntîndu-ne prin felul în care sînt stăpînite și întrebuințate de acest adevărat mare artist.

Un preludiu instrumental... și apoi, despărțit de muzicanții acompaniatori printr-o perdea transparentă, singur în fața miilor de spectatori, apare un bărbat înalt, într-un costum de o perfectă eleganță. E o înfățișare luminoasă, fără urmă de „poză" sau prețiozitate, în deplină concordanță cu conținutul programului. Timp de

---

România liberă, 19 februarie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

două ore reușește să ne țină pe toți încordați, dînd viață cu o vivacitate și, mai ales, o naturalețe uimitoare, unei game foarte bogate de imagini și stări sufletești. Una e desigur dominantă : aceea a omului simplu francez, care-și cîntă dragostea pentru meleagurile unde trăiește, pentru fericirea de a se bucura de frumusețile vieții, de a iubi și de a fi iubit. O regăsim în *Balada Parisului*, în *Marile bulevarde*, *La Paris* și — mai puțin direct exprimată — în multe altele. Yves Montand știe să redea minunat sentimentul de plăcută destindere al celui care, după muncă, se îmbată de forfota străzilor, de luminile orașului, al celui care rătăcește (termenul francez „*flaner*“ e intraductibil) ascultînd cum pulsează în jurul lui viața celor mulți, asemănători cu el... În *Luna Park* — de pildă, unul din cîntecele noi — e mișcătoare explozia de bucurie a muncitorului care, după ce a lucrat o zi întreagă la banda rulantă, se întîlnește, seara, cu prietenii la „Parcul minunilor“ și se amuză frenetic de fiecare naivă distracție. Dar acestea sînt cuvinte care pot da doar o imagine palidă a celor ce se petrec pe scenă ; trebuie să-l vezi pe Yves Montand cum schimbă uriașe strîngeri de mînă cu prietenii invizibili, cum fața lui se luminează la surpriza unei noi ghidușii, cum dansează cu tot trupul și cu tot sufletul.

Yves Montand — actorul și mimul — ne-a făcut să trăim clipe de neuitat : privindu-i ochii cum urmăresc, în ritmul cîntecului, zborul în aer al „domnișoarei cu fustă neagră și picioare albe“, avem în față întreaga mică dramă a tînărului amorez, refuzat pentru pasiunea minoră a „datului în leagăn“. Refrenul revine de trei ori (a treia oară vorbele își întrerup șirul de obidă și necaz). Dar gradația marcată în voce și gest la fiecare revenire, exprimă, cu irezistibil efect comic, sentimentul dezamăgirii. La fel, numai din chipul cum își privește, cu cochetărie, unghiile, în timp ce cîntă, artistul desenează, întrebuințînd o peniță cu vîrf foarte ascuțit, chipul femeii care, măritată din interes, nu știe decît să repete veșnicul „dă-mi parale“. De altfel, latura critică a artei lui Yves Montand îi prilejuiește unele din creațiile cele mai izbutite ; cred că toate articolele teoretice împotriva excesului de pasiune pentru o anumită muzică de *jazz* nu au, laolaltă, eficacitatea cîntecului *El face...* în care artistul caricaturizează — cu cît talent — pe dansatorii isterici. Cînd după ce s-a agitat pe scenă cheltuind atîta formidabilă vervă satirică, Yves Montand redevine simplu, și interpretează cu acea sobrietate și simțire pură, care e un fir conducător al artei sale, mișcătorul cîntec de dragoste *Tu nu semeni cu nimeni*, simți că nu asiști la un simplu concert de muzică ușoară. Sînt contraste, gradații, nuanțe subtile, a căror taină o cunosc numai autenticii artiști. Nu toate cîntecele lui Yves Montand sînt vesele ;

Scanned with OKEN Scanner

unele redau pericolele, încordarea unei munci aspre, în care o clipă de neatenție te poate costa viața (cum e munca *Șoferilor de camion — Les routiers*). Melodia desenează drumul, acea panglică fără sfîrșit, iar mîinile artistului marchează volanul sau — cu un gest caracteristic — caută, fără ajutorul ochilor, aţintiţi înainte, o țigară, singura prietenă în rutele lungi și grele.

Acestea sînt cîntecele serioase ; dar mai sînt și unele grave, aproape solemne. Fără a cînta cuvintele *Trăiască pacea,* Yves Montand ne face să le simțim pînă în adînc chiar de la a doua piesă, din programul recitalului, cînd zugrăvește pe soldatul care pleacă la război „cu bastonul de mareșal în raniță“ și se întoarce — dacă se întoarce — cu cîteva rufe murdare. Iar mai tîrziu — pe un ritm cadențat, ca un marș și uneori cu accente de imn — sînt cîntate zorile, care nu de mult vedeau stingîndu-se răniți și condamnați, iar acum reprezintă nădejdea unui „mîine“ luminos. Această nădejde crește în finalul cîntecului odată cu umbra artistului proiectată pe fundal într-un *crescendo* de proporțiile unei simfonii. În același timp, refugiaților spanioli din Franța, Yves Montand le recomandă răbdare în acel *Flamenco de Paris* în care chitara lui Henry Crolla scoate tremolo-uri pasionate și sfîșietoare.

Succesul solistului e și succesul micului său ansamblu, format din virtuozi care au — cum e cazul pianistului Bob Castella, ori al chitaristului Crolla — și meritul de a fi compus unele din piesele recitalului.

Yves Montand a știut să-și aleagă colaboratorii și a mai știut să aleagă și textele cîntecelor pe care le interpretează cu o dicțiune impecabilă, demnă de valoarea lor poetică înaltă.

Exigent cu ceilalți, el e exigent și cu sine, și sub naturaleţea și voioșia sa se ascunde o concentrare, o conștiință veșnic trează de artist, care nu improvizează, și care știe ce înseamnă răspunderea celui ce se prezintă pe scenă.

Rezultatul s-a văzut : întreg recitalul decurge într-un ritm viu, în care toate detaliile sînt la locul lor ; și totuși, în fiece clipă spectatorii îl au în față, fără fard și fără artificiu, pe adevăratul Yves Montand.

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL JEAN CLAUDE PASCAL

Arta *chansonnier*-ilor are, în Franța, puternice tradiții naționale, care i-au imprimat, pe de o parte, trăsătura dominantă a inspirației din actualitate și, pe de altă parte, o expresivitate poetică deosebită, ce a rezistat cu dîrzenie muzicii ușoare de import, cu „modele" agresive, dar trecătoare. Deși născut în cabarete și făcînd, în decursul evoluției lui, anumite concesii unui gust artistic de o calitate uneori îndoielnică, *chanson*-ul a ajuns, cu timpul, să îmbrace forme superioare, de artă evoluată, în care calitatea textului este hotărîtoare, ca și măiestria interpretului de „a spune" acest text pe muzică. Fie că este elegiac, sentimental, că are un conținut satiric sau că evocă anumite scene de viață pline de pitoresc, el se caracterizează întotdeauna prin pregnanța imaginilor. Cîteodată, emoția atinge zone mai adînci decît cele rezervate, în genere, muzicii ușoare, ajungînd să se înrudească cu genul romanței culte sau chiar al liedului.

În cursul recitalului dat de tînărul și talentatul reprezentant al noii generații de *chansonniers* francezi — Jean Claude Pascal — am simțit nu o dată această înrudire. Pascal, actor de film cunoscut, a abordat relativ recent cîntecul și, fiind întîmpinat la început cu o oarecare rezervă — evocată de altfel, în trecere, și de el în textul de prezentare a recitalului —, nu a întîrziat să-și cîștige simpatia publicului și chiar consacrarea din partea juriului Marelui Premiu al discului (1962). Într-unul din cele mai spirituale numere ale programului, el a parodiat stilul de interpretare al mai multor înaintași și colegi mai vîrstnici ai săi — că Charles Trenet, Tino Rossi, Gilbert Bécaud ; a amintit, de asemenea, că, la început, i se

---

România liberă, 1 iunie 1962.

Scanned with OKEN Scanner

spunea că îi imită, pe Aznavour sau Yves Montand. De fapt, în felul acesta Pascal a indicat clar și sursele măiestriei sale. Asemenea artiști, căutînd fiecare un stil personal și încercînd să aducă un cuvînt nou în arta lor, sînt foarte legați între ei și se apreciază reciproc (să nu uităm, de pildă, cîntecul lui Charles Trenet care făcea un adevărat istoric al marilor cîntăreți, colegi și prieteni). Pascal reia și el unele din piesele de mare succes din repertoriul lui Trenet sau al cunoscutei Edith Piaf, dar, în același timp, aduce nu numai cîntece noi, dar și nuanțele unei sensibilități profunde, cu o vibrație discretă și foarte autentică. Sentimentul general degajat de întreg recitalul este acela al lirismului ; cîntecele de dragoste abundă în program și adesea nu se deosebesc prea mult între ele ca nuanță sufletească, dar simțirea artistului este de o calitate care asigură menținerea interesului publicului. Făcînd o paralelă cu recitalul de acum cîțiva ani al lui Yves Montand, se poate afirma că, poate mai restrîns din punct de vedere al tematicii cîntecelor și al pregnanței textelor, recitalul lui Pascal a mers mai în adîncime în direcția sensibilității poetice.

În cele mai bune dintre texte, apare acea simpatie pentru lumea oamenilor simpli care reprezintă cea mai valoroasă tradiție a *chanson*-ului francez, cu certe rezonanțe populare. Îndrăgostitul cîntă cu duioșie despre „micuța lui, care lucrează în uzină, care nu imită «steluțele» de cinema și nu poartă ochelari ca să pară mai interesantă" ; unul din cele mai reușite cîntece-scenete din întregul program este cel dedicat gondolierului venețian, care nu vrea să știe de ochiadele blondei turiste dornice de aventuri galante și îi declară că vrea să admire frumusețea peisajului „singur și de pe uscat". Cîntecul cel mai dramatic este acela dedicat taxatorului din metro, care visează la soare și aer ; simpatia auditorului este captată și pentru bătrînul clovn, care își amintește de vremurile cînd întreaga arenă hohotea de ghidușiile lui. Este un exemplu de cîntec ce ar putea aluneca spre un melodramatism ieftin dacă nu ar fi menținut permanent în granițele bunului gust de către interpret.

Vocea lui Jean Claude Pascal este caldă, cu rezonanțe catifelate, impresionînd nu prin amploare ci prin supleţea cu care servește o frazare inteligentă și o dicțiune exemplară. Iar formația de acompaniament, reunind patru instrumentiști de calitate conduși, de la pian, de Léo Choliac, știe să creeze atmosfera optimă, cu pasagere reliefări solistice, pentru desfășurarea amplă a întregului recital.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RECITAL GILBERT BECAUD

Introdus de un solo de baterie, Bécaud țîșnește în scenă ca o flacără și puterea lui de a captiva publicul nu va slăbi, de aci încolo, nici o clipă de-a lungul întregului recital. Temperamentul artistului e pasionat, arzător, ritmul pe care-l impune spectatorului, dar în primul rînd sie însuși, este trepidant, fără astîmpăr : *„Totul merge prea repede în jurul meu...“* spun cuvintele primului cîntec și, în adevăr, Bécaud pare să parcurgă viața în goană, nu fără însă a pătrunde în tainele ei. Titulatura „compozitor și interpret de muzică ușoară“ este de fapt mult prea strîmtă pentru a defini măiestria unui asemenea talent multilateral, care umple scena cît un ansamblu întreg și care folosește, cu o supleţe rar întîlnită, un complex de mijloace ale muzicii, poeziei, teatrului și coregrafiei în slujba unei concepții *de ansamblu* a spectacolului. De fapt, ceea ce contează este în primul rînd puterea de evocare a artei lui Bécaud, capacitatea lui de a înfățișa o mare diversitate de imagini și stări sufletești. Programul de sală spune : *„Vocea lui minunată...“* ; de fapt, este mai puțin cîntăreț decît Jean Claude Pascal — un fel de maestru al liedului în muzica ușoară — și chiar decît Aznavour. În fața șuvoiului cuvintelor ce se năpustesc să-și afle drum, preocuparea de a modela fraze cantabile apare oarecum umbrită. În majoritatea cîntecelor, nici claritatea dicțiunii nu constituie o preocupare. În general, la un asemenea artist, a cărui desfășurarea scenică pare o continuă improvizație, se cuvine să urmărim altceva decît finisajul amănuntului. De altfel și Bécaud are cu totul alte griji. Nu are obsesia microfonului și adesea îl lasă undeva, departe, pentru a comunica nemijlocit cu publicul ; amploarea sonorității suferă, poate, în acele

România liberă, 26 februarie 1964.

momente, dar farmecul personal al artistului se transmite cu o intensitate sporită. Se așează o clipă la pian, iscă din clape o idee sonoră, pentru ca în momentul următor să fie la celălalt capăt al scenei, mimînd pași de dans sau îmbrățișînd microfonul, ca pe femeia mult visată. Adesea, cîntecul se transformă într-un dialog muzical liber cu partenerii din formația instrumentală ce-l însoțește ; în nici un caz nu e vorba de un simplu acompaniament, pentru că ceea ce cîntă pianul, chitara electrică, bateria și contrabasul se încadrează organic în creația interpretativă a micului colectiv. Un exemplu — *Corrida* — în care recitarea poetic-muzicală înfierbîntată a lui Bécaud apare întregită de un fond orchestral deosebit de colorat, cel puțin tot atît de important în conturarea atmosferei.

Lirismul lui Bécaud este atît de nuanțat, atît de divers, încît pericolul repetării este exclus de la început, fiecare număr al programului apărînd — în mai mare măsură ca la alți șansonetiști — ca o individualitate proprie. Patetismul din *Prea frumos a fost amorul nostru* se schimbă cu fremătarea nerăbdătoare din *Te aștept*, cu comica dar și înduioșătoarea timiditate a celui ce-și istorisește, îmboldit de prieteni — orchestranții — primele visuri de iubire. Cu totul originală este interpretarea celebrului cîntec *Și acum...*, depărtată de regretul ușor static și resemnat evocat de alți artiști. Bécaud trece de la disperarea seacă, fără ieșire, a celui însingurat, către un formidabil *crescendo* al mîniei, care ni s-a părut foarte înrudit, ca orientare, cu ceea ce urmăresc „tinerii furioși" ai cinematografiei engleze.

Dragostea nu este însă decît una din temele dominante ale creației lui Bécaud. El știe, tot atît de bine, să evoce drame ale războiului. *A fost prietenul meu* este unul din cîntecele cele mai simple dar și mai mișcătoare ; cînd Bécaud mărturisește că *„atunci cînd mi-a fost omorît prietenul a murit și ceva din mine"*, este cu neputință să nu-l crezi. Discreția interiorizată a confesiunii poartă pecetea absolutei sincerități. La polul opus al expresivității dramatice este adevăratul poem despre *Pianistul din Varșovia*, omagiu grandios adus patriei lui Chopin, în care amintirea bătrînului profesor de pian din căsuța cu o scară întortocheată ca un melc devine simbolul eroismului, al măreției omului neîngenuncheat. Este un extraordinar *crescendo*, în care finalul — *Poloneza* de Chopin, auzită din culise — rezolvă în chipul cel mai fericit acumularea covîrșitoare a tensiunii.

Zborul imaginației și al sentimentului are, la Bécaud, o mare rază de acțiune ; semnificativ este, din acest punct de vedere, cîntecul *Duminica la Orly* în care nu numai melodia, ci și mîinile, privirea artistului tind spre înălțimi, îmbrățișînd, în tabloul multicolor

Scanned with OKEN Scanner

al avioanelor ce pleacă spre toate colţurile globului, o lume întreagă. Chiar în cîntecele de nuanţă satirică pîlpîie totdeauna fiorul unei simţiri pure ; dovadă, *Nunta cea mare*. În mijlocul petrecerii opulente a unei nunţi îmbelşugate, unde totul se petrece „după tipic", doi îndrăgostiţi cu suflete de copii se izolează şi îşi construiesc propriul lor vis de fericire. Tot aşa, la petrecerile în care *Jules cîntă la vioară*, alt prieten la acordeon şi toată lumea intră în vîrtejul veseliei generale, Gilbert, care ne istoriseşte toate acestea, discută cu sine însuşi şi schiţează, ca pentru el , paşi zglobii de dans.

Desigur, fiecare piesă a programului ar merita un comentariu aparte. Dar permiteţi-mi, în loc de încheiere, un sfat : nu mergeţi la recitalul lui Gilbert Bécaud ca la o simplă manifestare distractivă ! Este un spectacol de artă adevărată, care solicită din plin participarea sensibilităţii şi a inteligenţei spectatorului. Pentru că, dacă nu şi le va întrebuinţa din plin, va risca să nu discearnă ceea ce este mai valoros şi mai esenţial în personalitatea acestui mare *chansonnier*.

Scanned with OKEN Scanner

FORMAȚIA LOUIS ARMSTRONG

Numele lui Armstrong este un „cap de afiș" care atrage mulțimile ; în adevăr, prestigiul său, ca trompetist de strălucire unică în istoria jazului, a rămas nealterat de trecerea anilor. Cele șaizeci și cinci de „primăveri" pe care le numără nu i-au domolit entuziasmul pentru un mod de exprimare muzicală care, la asemenea talente înnăscute, se leagă structural de însăși viața lor. Iar concepția, cam prea globală, care tinde să îmbrățișeze sub termenul de „muzică ușoară" o sumă de fenomene artistice de substanță și valoare extrem de variabile va fi serios zdruncinată de contactul cu o asemenea măiestrie ca aceea a formației animate de Louis Armstrong. Se știe că astăzi jazul, născut din trăsăturile specifice muzicii populare a negrilor, constituie obiect de cercetare muzicologică, tratatele consemnînd nu numai istoria lui dar și diferitele tendințe, precis conturate, în creație și interpretare. Nu e cazul să ne lansăm, în această privință, în considerații prea amănunțite, ci e mai bine să privim cîteva clipe manifestarea artistică *vie* ce ni s-a oferit.

Armstrong este o apariție eminamente simpatică, arta lui foarte simplă și comunicativă emanînd un suflu emoționant de umanitate. Gloria nu l-a abătut de la idealul consecvent urmărit de a cînta pentru cei mulți, de la inimă la inimă. Nu are nimic din aureola „vedetei", în afară de faptul că toți colegii din formație manifestă față de el o atitudine de respect, socotindu-se, pe bună dreptate, discipolii lui. Cîntul din trompetă și cel vocal sînt aproape inseparabile, la el, întrecomunicîndu-și inflexiunile specifice și înscriindu-se în aceeași sferă expresivă. „Răgușeala" — celebră de altfel — a glasului devine un atribut atractiv în cazul lui Armstrong, transformîndu-l într-un

---

România liberă, 30 martie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

unchiaș sfătos, care „spune" cîntecul, atent la tot ceea ce conțin cuvintele și melodia mai duios și mai cald. Trompeta cîntă strălucitor și pur, însă vocea ei nu este cea a metalului, ci cea a sufletului unui artist, care i-a împrumutat, o viață întreagă, bucuriile și durerile lui. De altfel, Armstrong se consideră, în mod evident, mai mult animatorul ansamblului și nu își rezervă, nicidecum, „partea leului" în ce privește favorurile publicului. Îi prezintă și îi împinge înainte, cu un fel de familiaritate de profesor și părinte, pe ceilalți, mai tineri. Și aceștia sînt, toți, excepționali.

Arta micului ansamblu — care cuprinde, în afară de Armstrong, cinci instrumentiști virtuozi — este făcută din conjugarea unor improvizații, prevăzute — desigur — în liniile lor mari, dar păstrîndu-și în realizare farmecul inspirației momentane. Dominant este simțul ritmic, în adevăr ireproșabil, care comunică execuției ceva așezat, cristalizat, o anumită puritate a stilului, chiar în momentele de mare dinamism. Nimic nu apare precipitat și „înghesuit", frazele respiră în voie, iar melismele, înfloriturile, variațiile nu zdruncină nici o clipă pilonii ritmici de bază. Pe de altă parte, mixajul de sonorități este remarcabil, instrumentiștii colaborează între ei într-un spirit pe care l-am asemui cu cel al formațiilor de muzică de cameră, astfel că transparența întregului lasă să străbată ceea ce este esențial din punct de vedere melodic, dîndu-ne prilejul totodată să admirăm ingeniozitatea contrapunctului întrețesut cu această linie principală. În improvizațiile solistice, colegii celui aflat în prim plan se retrag discreți și nu intervin decît în anumite momente, realizînd o punctuație muzicală economică și plină de bun simț, însă foarte eficientă.

Fiecare membru al formației merită o mențiune specială. Aș începe cu contrabasistul Arvel Shaw, care atît în intervențiile din momentele de *tutti* cît mai ales în improvizația solistică din a doua parte a programului a devedit, poate, fantezia muzicală cea mai originală și mai apropiată de sursele folclorice adînci ale poporului său. Folosind, aproape în exclusivitate, tehnica de *pizzicato,* utilizînd pe alocuri masivul său instrument și ca pe unul de percuție, el a construit întreaga improvizație într-un stil ce unea spontaneitatea cu simțul gradațiilor și al culminațiilor, realizînd o mare varietate ritmică și coloristică înscrisă într-un edificiu sonor solid clădit. Tyree Glenn este un fel de „Paganini al trombonului", iar pe deasupra aparției sale foarte joviale, felul cum a mînuit surdina în parafraza după *Volare,* cu efecte cvasi-vocale, ne-a arătat o subtilitate instrumentală rar întîlnită. Cu toate că solo-urile de baterie au devenit, în vremea noastră, foarte obișnuite, trebuie să recunoaștem că Danny Barcelona ne-a dezvăluit, în această direcție,

resurse noi ; clarinetistul Eddie Shu a improvizat cu o virtuozitate expresivă pe tema, povestitoare, a unei balade, țesînd pe trunchiul melodiei de bază melisme bogate, dar deosebit de muzicale. Cît privește pe pianistul Billy Kyle, contribuția lui este îndeosebi cea de a crea sudura ritmică și armonică a ansamblului — sarcină, pe care o rezolvă în chip optim.

Ultima — dar nu cea mai de pe urmă — cîntăreața Jewel Brown, cu largul diapazon vocal caracteristic artistelor de culoare dar, în plus, înzestrată cu un simț pronunțat al patetismului, ca și cu acea știință a improvizațiilor vocale pline de spectaculozitate, la care publicul contemporan este atît de sensibil (...)

Scanned with OKEN Scanner

„THE GOLDEN GATE QUARTET"

După unele experienţe mai mult sau mai puţin izbutite, iată că O.S.T.A. ne prezintă o formaţie de real prestigiu : *Cvartetul Poarta de Aur* — ca să folosim o traducere care nu sună tocmai fericit. Îl alcătuiesc patru cîntăreţi americani de culoare, care se impun nu prin *„calităţile lor vocale deosebite"* — cum spune programul de sală, făcîndu-ne să ne gîndim la voci în stil Paul Robeson sau Marian Anderson — ci prin ceea ce aduc aceste voci ca pitoresc şi culoare aparte, precum şi prin felul în care personalităţile variate ale membrilor ansamblului se completează reciproc. Clyde Riddick este primul tenor, cu o voce pătrunzătoare, ca de trompetă, pe care ştie să o adapteze însă fulgerător necesităţilor momentului, apropiindu-se şi depărtîndu-se permanent de restul grupului, astfel ca să obţină exact intensitatea sonoră şi efectul urmărit ; Clyde Wright, al doilea tenor, este de fapt „solistul liric" al cvartetului. Galeb Ginyard— baritonul — aduce o notă de bonomie cordială, în timp ce Orlandus Wilson — basul — este conducătorul artistic şi imprimă, prin însăşi culoarea vocii sale, accentele mai grave.

Pînă aci, poate, nimic deosebit nu ar indica ceea ce este într-adevăr propriu cvartetului *Golden Gate,* anume felul în care se naşte linia cîntecelor interpretate, din contribuţiile milimetric dozate ale celor patru artişti, alcătuind un fel de contrapunct de o mobilitate uimitoare ; acest stil are la bază, desigur, experienţa îndelungată a cîntului în ansamblu, dar, în acelaşi timp, este departe de orice elaborare migăloasă, apărînd ca expresia unei spontaneităţi depline, ca o ţesătură vocală de mare virtuozitate care păstrează totuşi prospeţimea inimitabilă a improvizaţiei. Îşi aduc aci contribuţia

România liberă, 21 martie 1967.

simțul armonic apreciabil al membrilor cvartetului, plasticitatea ritmică — element de la sine înțeles cînd este vorba de muzica negrilor — și mai cu seamă știința de a repartiza, în întregul sonor, contribuțiile individuale exact în funcție de timbrul specific, care are, în clipa respectivă, eficiența muzicală maximă. Rafinamentul execuției — sporit și prin faptul că „amplasarea" vocilor este într-o continuă variație — ne aduce aminte, fără să comitem vreo impietate, de dantela sonoră a micilor formații vocale din vremea Renașterii. Desigur, muzica este cu totul alta dar, pe undeva, subtilitatea mijloacelor se înrudește.

Toate aceste calități rare apar în primul rînd — o subliniem — în redarea minunatelor *negro spirituals,* cîntece din folclorul negrilor americani, în care, peste fondul religios, se suprapune experiența, de cele mai multe ori amară, a traiului zilnic ; naive și răscolitoare, patetice (dar fără „fard") și cîteodată de un dinamism irezistibil, ele formează un tezaur folcloric de inestimabilă valoare, izvor al jazului și al multor creații simfonice. *The Golden Gate Quartet* are darul de a le pune în lumină în toată autenticitatea, fără stilizări și rotunjiri care să le răpească din savoare, iar versiunea pentru cvartet vocal nu sună ca un „aranjament" ci ca un original ; ceea ce spune totul.

În restul programului, cînd doresc să fie complezenți cu modele lansate de alții, sau să obțină efectul comic de calitate îndoielnică, cei patru sînt mai puțin ei înșiși. Am fi dorit să-i ascultăm exclusiv în repertoriul de *negro spirituals,* în care se află la ei acasă, artiști în toată puterea cuvîntului.

Scanned with OKEN Scanner

O MARE ARTISTĂ A CÎNTULUI

Cît de sărace, cît de palide par cuvintele prezentării citite pe scenă înainte de apariţia Amaliei Rodriguez, faţă de tensiunea artistică rareori întîlnită la care se desfăşoară recitalul ei ! Iată unul din cazurile în care ar fi mai nimerit să ni se înfăţişeze cel mult cîteva stricte date biografice, dat fiind că orice aprecieri prealabile asupra calităţii talentului sau măiestriei vedetei în cauză sînt sortite să rămînă la un nivel extrem de „pedestru" — în comparaţie cu zonele de mare înălţime spre care ne va purta arta ei. Amalia face parte dintre personalităţile care doar anevoie pot fi evocate în literele seci ale unei prezentări sau chiar — recunosc ! — ale unei cronici. Mai curînd i se cuvin poeme sobre şi înflăcărate, misterioase şi pătimaşe — aşa precum este şi cîntul ei. În orice caz, ne dovedeşte o dată mai mult — dacă era nevoie — că orice delimitări şi categorisiri artificiale cu privire la intensitatea emoţiei pe care ne-o poate comunica o creaţie aparţinînd unuia sau altuia dintre genurile muzicii nu-şi au rostul. Fără nici o îndoială, recitalul ei reprezintă o nestemată de egală mărime în şiragul preţios al evenimentelor artistice — incluzînd şi prezenţa lui Menuhin — pe care publicul nostru are fericirea să le trăiască în ultima vreme. Muzică uşoară, muzică populară, *chanson* de tip francez — pe bună dreptate ceea ce cîntă Amalia s-ar putea încadra din unele puncte de vedere în fiecare din aceste categorii. Mixtura realizată — şi care este, în orice caz, dominată de trăsăturile *fado*-ului portughez — desfide însă analiza pedantă ; cel mai adevărat lucru este că se dovedeşte aptă să se adreseze sensibilităţilor reunite ale miilor de oameni, vibrînd la unison fie că e vorba de cei ce n-au trecut încă pragul

România liberă, 1 aprilie 1969.

concertelor de muzică ușoară, fie de cunoscătorii cei mai avizați ai tainelor muzicii „grele".

Care este, totuși, „formula magică" a Amaliei Rodriguez ? În primul rînd, trebuie să vorbim de încorporarea celor mai nobile trăsături ale sensului artei populare — desigur cu coloratura specifică a folclorului iberic. Amestec de melisme infinite, cu puternic iz oriental și de izbucniri ritmice năpraznice, de langoare nostalgică și tumult impetuos, alternînd de la clipă la clipă asemenea stări sufletești fundamentale și de aceea ținînd veșnic ascultătorul „cu sufletul la gură", cîntul acesta reprezintă un univers de artă complet și complex. Așa se și explică de ce pe parcursul recitalului Amaliei — de-a lungul căruia, ea însăși recunoaște, nu se adresează decît prea rar diversității de genuri — fiecare clipă este trăită de interpretă și de către public ca și cum ar fi unica, iar la capătul celor mai bine de două ore ni se pare că timpul a zburat prea repede față de prea plinul de frumusețe pe care l-a cuprins. Și aici, se cuvine să luminăm o altă fațetă, de fapt evidentă pentru oricine, a puterii de transmitere a sentimentului pe care o evidențiază arta Amaliei. E vorba de acea dăruire totală a interpretului, răspunzînd unei chemări lăuntrice irezistibile de a se confunda cu spiritul cîntului și de a-l transmite celor din jur la nivelul aceleiași dogoritoare incandescențe cu care a fost primit și însușit de sensibilitatea neobișnuită a artistului. Modul de a concepe arta al Amaliei este, în adevăr, *total*. O vitalitate vocală și scenică copleșitoare îi dă posibilitatea să cînte ceasuri întregi cu egală prospețime, iar oboseala, care poate se mai simte totuși la un moment dat în glas, trece neobservată dat fiind că trăirea sentimentului cuprins în cîntec se situează permanent la amplitudinea maximă. Cum s-o mai comparăm cu alte „vedete" care n-au altă grijă decît să-și economisească în chip cît mai drămuit puținătatea forțelor și să ascundă cu cît mai multă abilitate faptul că nu sînt dispuse să se ofere publicului decît cu — de fapt necamuflabilă — zgîrcenie ? Amalia își depășește, la distanțe incalculabile, asemenea „rivali". Iar faptul că, deși apreciată și iubită în întreaga lume, nu a cedat tentațiilor facile ale comerțului de artă, reiese nu numai din această nețărmurită generozitate față de publicul ce o aclamă, dar însăși din ținuta impecabilă a apariției ei scenice. Simplă, de o perfectă noblețe și totuși de o feminitate cuceritoare, sigură pe măiestria ei și totuși modestă, ea ne dovedește că arta mare are totdeauna ca apanaj puritatea cadrului în care se manifestă. Nici jocuri de lumini savante, nici mișcări trepidante, nici stridențe șocante nu intervin vreo clipă pentru a tulbura frumusețea muzicii. În schimb, vocea cu inflexiuni grave, rostirea muzicală admirabilă a textului — care cînd pare să treacă

Scanned with OKEN Scanner

mîngîietor peste cuvinte, cînd le înscrie răspicat în marmura amintirii —, iscarea volutelor sonore grandioase pînă la severitatea tragismului ori şăgalnic-graţioase, toate acestea împlinesc tot ce se poate cere din partea unui spectacol muzical captivant în cea mai mare măsură.

Mulţumind publicului, Amalia a destăinuit că rareori s-a simţit atît de bine ca în mijlocul auditorilor români, care îi arată în adevăr, din toată inima, preţuirea cuvenită artei ei admirabile. Sperăm, deci, să mai avem şi pe viitor ocazia să aplaudăm pe această mare şi pilduitoare artistă a cîntului, împreună cu virtuozii ei chitarişti.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TEREZA KESOVIJA

Iată o mare artistă a cîntecului de muzică ușoară, a cărei prezență bucureșteană este menită să deștepte ecouri largi în rîndurile publicului nostru. În prezentarea oferită de programul de sală, se specifică faptul că Tereza Kesovija și-a început cariera studiind flautul și participînd, cîțiva ani, într-o orchestră simfonică, sub conducerea unor șefi de orchestră de seamă, la interpretarea capodoperelor clasice.

Deși astăzi — în afară de faptul că adesea își alternează cîntul vocal cu cel la flaut, stăpînit cu egală măiestrie — nimic nu trădează în arta Kesovijei vreun „amestec de genuri", fără îndoială că această soliditate a formației muzicale de bază și-a spus cuvîntul hotărîtor. Poate, în primul rînd, în faptul că artista concepe actul interpretării muzicale ca ceva grav, fundamental, în care-și angajează întreaga ființă. Pasiunea cu care cîntă este totală și răscolitoare ; Kesovija are o voce de o plinătate impresionantă, pe care ne-ar place s-o ascultăm cîteodată și fără artificiile amplificării, iar timbrul glasului are o calitate aparte, senzuală și luminoasă în același timp. *Vibrato*-ul este larg și întrebuințat fără aportul unei participări interioare atît de bogate ar putea să dea naștere la interpretări de un gust îndoielnic. Așa cum apare însă, în cîntul Kesovijei, redă, la granița de sus a artistului, pîlpîirea unei flăcări dogorîtoare. Volumul sonor este aproape tot timpul amplu ; Kesovija își exteriorizează simțirea cu o vehemență care merge pînă aproape de apogeu ; și, cu toate acestea, recitalul ei nu dă nici o clipă impresia de monotonie. Asta din pricină că este de o muzicalitate nobilă, în dezlănțuirea ei pătimașă, că stăpînește arta inflexiunilor sufletești fine și are tehnica vocală corespunzătoare întru-

---

România liberă, 21 octombrie 1969.

chipării lor. În fiece cîntec există o sensibilă gradație a nuanțelor, chiar dacă diapazonul dinamicii pornește întotdeauna de la un plan destul de ridicat, îndreptat tot către înălțime.

Și astfel, deși programul este aproape în întregime alcătuit din piese „de culminație", fără pauze de reculegere, de regrupare a forțelor, el ne captivează de la început pînă la sfîrșit interesul, poate tocmai prin această unitate a culorilor tari, aprinse. *Pămîntul este albastru* are o lărgime dornică să cuprindă, în melodie, toate orizonturile : *Glasul tău* este, în adevăr, o *simfonie* a amorului triumfător ; *Soarele îmi arde mîinile* degajă, cu *scandarea*-i ritmică antrenantă, o forță „calorică" uriașă ; *Nono, bunul meu Nono* (premiul I la festivalul din Split) ne prinde în lanțurile unei veritabile frenezii a sentimentului ; *Ploaia și noi* (cîntec românesc, pentru care Kesovija și-a mărturisit deschis prețuirea) își învederează, mai mult ca oricînd, grandoarea lirică ; poate doar *Urmărind o stea* să aducă contrastul unei grații și eleganțe mai puțin angajate. Nu în zadar o mare parte din faima Kesovijei i-a fost adusă de interpretarea melodiilor din filmul *Am întîlnit țigani fericiți ;* expresivitatea dezlănțuită pe care o degajă cîntul ei *(Îl iubesc, îl iubesc !)* și felul cum înnobilează sentimentalismul și patetismul melodiilor — ce pot altminteri cădea ușor în banal — sînt unice, în genul respectiv.

Orchestra *Novi Fosili,* dirijată de Branko Bulici, reprezintă, la un nivel excelent, talentul instrumentiștilor iugoslavi, în piese solistice, ca și în acompaniamente. Mai există și Miro Ungar. Are voce, talent și dinamism — dar nu face parte din aceeași categorie artistică.

Scanned with OKEN Scanner

BENNY GOODMAN

Prin concertele lui Benny Goodman și ale formației sale, am avut prilejul să deschidem cartea artei *jazz*-ului la una din paginile cele mai caracteristice și devenite, astăzi, clasice. Este însă un *clasicism* care nu are în el nimic pietrificat sau vetust, ci se prezintă ca o forță în acțiune, înzestrată cu o putere de convingere și cu un prestigiu artistic *actual* pe care le sesizează oricine își ia osteneala să pătrundă cît de cît în tainele stilurilor jaz-ului ; se dovedește, de altfel, încă o dată, că asemenea manifestări artistice presupun din partea creatorului și interpretului (confundați uneori în una și aceeași persoană) un grad de măiestrie și de subtilitate tinzînd să-și afle ecoul în cultura echivalentă a ascultătorului. O observație ce se impune dintru început este că, pentru a înțelege în adevăr arta unor mari maeștri ai genului, publicului respectiv i se cere un nivel de cunoștințe și evoluție a gustului care în unele momente nu este mai prejos decît al celui ce se instalează în fotoliile Ateneului pentru a urmări un concert simfonic.

Benny Goodman și-a făcut marea sa apariție în lumea jazului într-un moment de răscruce, pe care specialiștii îl datează 1934, iar ulterior el nu a făcut decît să dezvolte și să perfecționeze înnoirile pe care le-a adus în momentul acela. În fapt, Goodman a dat un relief sporit anumitor trăsături care au fost caracteristice întotdeauna muzicii de jaz. Pe de o parte, urmînd unor înaintași al căror nume îl cinstește el însuși cu dragoste și respect, ca Fletcher Henderson, a împrumutat compozițiilor și aranjamentelor pentru orchestră de *jazz* — e vorba de lucrările care sînt *notate* cu precizie și a căror execuție este pusă la punct anterior concertului în cele mai mici detalii — o individualitate mai pregnantă și o apro-

România liberă, 18 februarie 1970.

piere mai îndrăzneață de sursele autentice ale *jazz*-ului. În felul acesta, a căzut oarecum în desuetudine genul mai dulce și mai convențional, acel *sweet* cu destinație mai mult comercială. Goodman marchează deci epoca în care jazul *hot*, adică fierbinte, intens, incisiv, începe să predomine. Pe de altă parte — și aci contribuția lui Goodman este și mai importantă — el dezvoltă *swing*-ul, termen care implică o anumită manieră de *improvizație*, foarte aproape de spiritul grupurilor negre folclorice de *jazz* ; de asemenea, o ardere interioară maximă a interpretului, degajare și libertate în execuție unită cu un element *pasional* captivant și antrenant în cea mai mare măsură.

Toate acestea fiind zise și știute, ne putem delecta în voie cu arta *unică* a lui Benny Goodman, muzician de statură artistică extrem de impozantă, căruia i-au adus omagiu mulți compozitori de frunte ai veacului nostru. Goodman reprezintă, în adevăr, tipul de *înalt profesionist* al *jazz*-ului, pentru care de altfel nici unul din genurile muzicii nu mai are secrete (să nu uităm că a realizat înregistrări memorabile ale *Concertului de clarinet* de Mozart sau ale Trio-ului *Contraste* de Bartók, cu compozitorul la pian și Joseph Szigetti la vioară). El ni se dezvăluie pe deplin în primul rînd în improvizațiile realizate în compania unui grup instrumental restrîns din orchestra sa ; sunetul clarinetului său — cu un timbru aparte, strălucitor, maleabil, infinit de expresiv — șerpuiește în fraze legate între ele printr-o logică muzicală strînsă și, în același timp, printr-o fantezie inepuizabilă. Gîndirea evoluată se aliază cu spontaneitatea, cu *reflexul* uluitor de prompt într-un aliaj admirabil, care solicită ascultătorul pe căile virtuozității ca și ale emoției de nobilă esență. Este la fel de captivant în cantilena cu inflexiuni calde, unduitoare, ca și în pasajul rapid, în „înfloriturile“ năstrușnice țesute în jurul unui crîmpei de melodie.

Orchestra în întregul ei este și ea la un nivel impunător. În piesele de ansamblu, alămurile au, de pildă, amploare de orgă și moliciune de catifea. La fiecare pupitru se află în același timp și un solist, iar primul trompetist este și el de talia unui Goodman, prin abilitatea improvizatorică și prin măiestria uimitoare a utilizării surdinei — cu efecte de culoare și timbru neașteptate. Chitariștii sînt și ei excelenți (un *solo* din Villa-Lobos al lui John Pizzarelli a fost unul din momentele cele mai deosebite ale concertului), la fel și saxofonistul, a cărui improvizație denotă un grad deosebit de rafinament și cultură. Ceva mai jos, ca valoare muzicală, s-a situat improvizația pianistică (William Mc. Goffie). Iar contribuția solistei vocale Barbara Florence Whittle, restrînsă de altfel la numai două piese, a fost un „minus“ aproape inexplicabil.

Scanned with OKEN Scanner

Un nivel de corectitudine plată nu avea în nici un caz de a face cu măiestria de înaltă clasă desfășurată de formație de-a lungul concertului.

Benny Goodman, unul din cei mai mari instrumentiști suflători ai veacului și concepția sa despre arta *jazz*-ului reprezintă fără îndoială o *anumită* epocă. Nu am putea spune că, de-a lungul programului, n-am resimțit uneori și efectele unei ușoare uniformități în tratarea materialului muzical, în însăși această *manieră* reprezentată cu maximă strălucire. Însă valoarea și semnificația apariției sale rămîn și azi — cînd s-au deschis și alte drumuri artei instrumentale din acest mare domeniu — *exemplare !*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ADAMO

Marea simpatie de care se bucură Salvatore Adamo din partea tineretului — concretizată în foarte numeroasele buchete de flori aduse pe scenă, mai mult sau mai puțin intempestiv, în timpul concertelor sale — nu poate decît să ne bucure. De ce ? Pentru că el este un reprezentant al cîntecului de muzică ușoară ce exaltă frumusețea și puterea de a emoționa a melodiei, pentru că are în ființa sa ceva luminos și echilibrat și fiindcă slăvește sentimente de mare puritate și poezie. Deci, este departe de orice exces gălăgios sau exhibiționist, păstrează tot timpul *o naturalețe* pe care se cuvine să o apreciem într-o vreme cînd destui sînt acei ce se căznesc să atragă atenția prin artificii neartistice, într-un cuvînt se dovedește tot timpul consecvent cu el însuși, nu încearcă să pară nici mai mult, nici mai puțin decît este.

Adamo cîntă tot timpul *din inimă,* versul și melodia contopindu-se într-o dăruire artistică totală, în care se simte că interpretul este și creator. De aceea, nu ne vom întreba de fel dacă cel pe care-l avem în față este *o voce* ; vocea pe care o are — și care întrunește atribute individuale menite să o distingă între multe altele — îi este suficientă pentru a exprima prea plinul său lăuntric. Pe scenă este suplu, de o mobilitate necăutată, gestul îi apare firesc și antrenant fără ostentație. Fără îndoială, nu distilează esențele poetico-muzicale cu rafinamentul unora dintre cîntăreții francezi. Pentru că, deși cîntă franțuzește, Adamo este de fapt italian în cîntul său, aproape permanent străbătut de o lumină sudică arzătoare. Lucrul este evident de la început, dar abia cînd cîntă *Dolce Paola* îți dai seama pe deplin că rezonanțele erau — și

---

România liberă, 28 iulie 1970.

pînă acuma — tot italieneşti. În afară de melodismul italian, Adamo mai are, de obicei, în frazele conclusive ale cîntecelor sale, şi unele intonaţii de melopei orientale, pline de farmec, care sînt generatoare ale unui farmec exotic aparte. Franceză este, din cînd în cînd, o anume vioiciune a verbului şi a imaginilor, o anume incisivitate a declamării muzicale, care „cade" foarte bine, temperînd pe alocuri excesul de dulceaţă — ca de pildă în *Erau drăguţe fetele de la ţărmul mării ; Permiteţi, Domnule* etc.

Totuşi, să nu uităm că epitetul care sună, aparent, cam simplist, „Adamo-romanticul" îşi are, în fapt, o justificare puternică. Artistul este, adică, cel mai el însuşi şi cel mai convingător în cîntecele patetice, chiar *serioase,* care cîntă simţirile fundamentale, ce angajează întreaga fiinţă. *Dragostea îţi seamănă în aşa măsură încît mă face să tremur* se intitulează, de pildă, una din aceste melodii, în care, din ansamblul acompaniator, se ridică un alt fir muzical, îmbinat cu cel al solistului într-o armonie mişcătoare ; pe aceeaşi linie, însă ceva mai dramatic, este şi cîntecul *Cinema* ; chiar cînd mişcarea este mai curgătoare şi sentimentul, aparent, mai puţin febril — *Prinde o lacrimă de nori* — duioşia rămîne de bun gust, extrem de pătrunzătoare. Ne-au plăcut, de asemenea, cîntecele de evocare a unor locuri, peisaje, oameni — depărtate de cele în mijlocul cărora s-a născut şi trăieşte Adamo. Nota nu este, în ele, facil-pitorească, ci înfiorată de emoţie adevărată.

Este Adamo un artist mare şi indiscutabil al cîntecului ? Nu s-ar putea da la această întrebare un răspuns categoric. El nu scrutează în chip prea original adîncimile versului şi muzicii, este mai mult *plăcut* decît zguduitor şi foarte rare ori tinde către culmi absolute. Se simte un real talent şi o mare uşurinţă, dar cîntăreţul rămîne aproape tot timpul egal cu el însuşi, nu se depăşeşte, nu rezervă surprize, este cumva monocrom. Totuşi, în domeniul în care el însuşi se situează — cu o cinste a atitudinii, ţelurilor şi mijloacelor care ne impune —, Adamo rămîne un cîntăreţ de calitate, care nu perverteşte gustul celor ce-l ascultă, ci dimpotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

JOSÉPHINE BAKER

Nume intrat aproape în legendă, Joséphine Baker este o prezență artistică de o fierbinte actualitate, dăruindu-se scenei și publicului cu o vitalitate, cu o plinătate a participării interioare ce desfid anii și vîrstele.

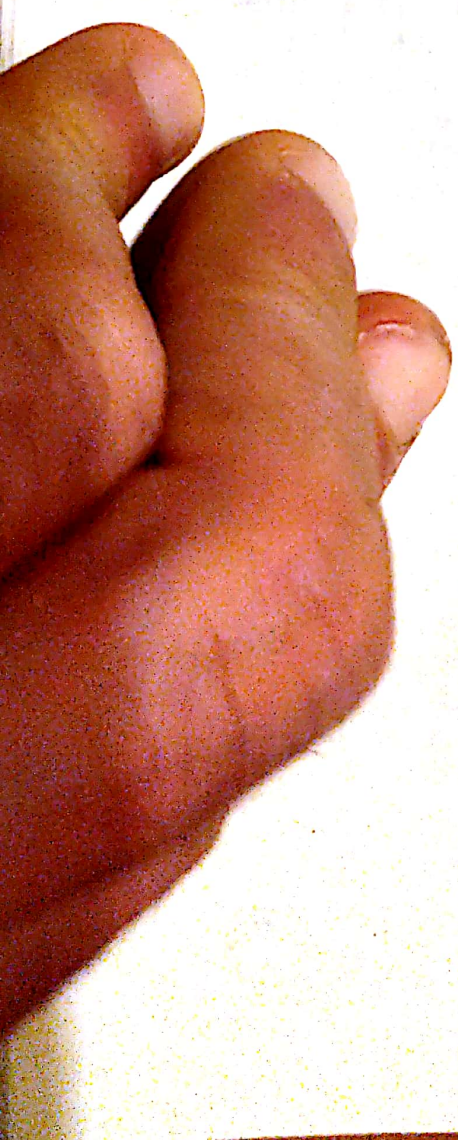
Desigur, ea are nevoie continuă de concursul activ al sălii, este o personalitate atît de apropiată și de umană, încît se poate manifesta numai în condițiile cînd simte alături vibrația caldă a sufletului fiecăruia din cei pe care-i are în față. Spațiul uriaș al marii săli a Palatului nu este ușor de cuprins dintr-o îmbrățișare ; am admirat-o, de aceea, cu atît mai mult cu cît a înfăptuit, pas după pas, cucerirea unui auditoriu vast care a ajuns la sfîrșit să-și manifeste dragostea față de marea artistă cu o impresionantă unanimitate.

Joséphine Baker a fost și rămîne o stea a *music-hall*-ului ; fastul costumelor ei, darul de a sta de vorbă, prietenește, cu cei din fotolii, linia și eleganța desăvîrșite ale apariției ei scenice — un model pentru toți și toate — o atestă cu prisosință. Aș dori să subliniez însă că în arta ei s-a petrecut, pe nesimțite, o *mutație*. Este adevărat că ne-a dat și o încîntătoare mostră de *charleston*, dansul cu care, odinioară, cucerea continentele. Dar astăzi, Joséphine Baker a devenit în primul rînd o admirabilă, o exemplară cîntăreață, dintre cele mai complete pe care ne-a fost dat să le admirăm. Vocea ei gravă, cu inflexiuni suave ori pătimașe, este un admirabil instrument, supus unui diapazon expresiv de o întindere puțin obișnuită. Știe, ca puțini alții, să „spună" cîntecul, să smulgă cuvintelor complexitatea sensurilor, să dea nobilei gravități sau inflexiunilor

România liberă, 9 februarie 1971.

şăgalnice dimensiuni impresionante, atestînd încă o dată că graniţele între genurile artistice sînt, foarte adesea, iluzorii, şi că arta mare poate apare oriunde îşi găseşte slujitori atît de convinşi, atît de consecvenţi.

Joséphine Baker a parcurs, cu virtuozitate şi cu duioşie, lumi diferite ale cîntecului : a fost alături de Edith Piaf, reluînd cîteva din succesele acestei mame a *chanson*-ului francez actual ; a evocat, în cîteva clipe, senzualitatea de bel-canto a melodiei italiene, împrumutînd cîntecele *Minei* ; a revenit, desigur, şi la melodiile *clasice* ale repertoriului american, excelînd în *Hello, darling,* redată pe o linie mai rafinată şi sofisticată decît aceea, extrem de populară, a lui Armstrong ; cu un surîs nostalgic a reînviat şi cochetăria bunicilor care cîntau *La petite tonkinoise* — dar cu ce graţie discretă ! Şi a încheiat cu un cîntec în care şi-a pus toată infinita lărgime a inimii ei, un cîntec de pace, de înfrăţire, de alinare a suferinţelor. Joséphine Baker este o artistă unică şi un suflet mare !



Scanned with OKEN Scanner

NU SÎNT IUBITOR DE INTERVIURI ŞI TOTUŞI ...

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTÎLNIRE CU SVIATOSLAV RICHTER

Au trecut mai bine de două luni de cînd am vizitat Moscova și Leningradul și în minte îmi stăruie încă, vii, amintirile artistice ale acestei călătorii. Deoarece, în vălmășagul manifestărilor muzicale ale capitalei sovietice m-am interesat îndeaproape mai ales de școala pianistică, de ale cărei realizări, cu prea puține excepții, nu luasem cunoștință decît din înregistrări sau transmisii radiofonice, am căutat să cunosc mai îndeaproape pe reprezentanții ei cei mai de seamă. Am vizitat, la Conservator, clasa lui Heinrich Neuhaus — sub îndrumarea căruia studiază Gabriel Amiraș — am reîntîlnit pe Iacov Zak — care se ocupă cu multă dragoste și de dezvoltarea artistică a lui Constantin Iliescu — și am intrat cu multă emoție în clasa octogenarului maestru Alexandr Goldenweiser. Nu pot uita atmosfera de seriozitate artistică ce domnea pretutindeni și nici modestia cu care studenții din anul întîi ca și aspiranții ori laureații concursurilor internaționale ascultă sfaturile profesorilor. Sînt, de altminteri, numai sfaturi de muzică ; se vorbește de frazare, formă, concepție, și mai puțin de meșteșug. Problemele acestuia s-au rezolvat mai de mult, la școala medie.

Dacă învățămîntul pianistic mi-a arătat unele din aspectele acelei adevărate pepiniere de virtuozi care sînt conservatoarele sovietice, în schimb, emoția artistică vie am cunoscut-o tot în sălile de concert. Recitalul lui Sviatoslav Richter a reprezentat una din acele revelații care ți se întipăresc în suflet pe viață. Am descris în altă parte cîte ceva din impresiile acelei seri de mare artă. Nu m-am putut resemna să mărginesc doar la atîta contactul meu cu acest inegalabil artist, ci l-am rugat să mă primească, deși mă sim-

---

Muzica, nr. 1, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

ţeam oarecum vinovat faţă de muzică, ştiut fiind că Richter e complet absorbit de preocupările sale şi nu-şi acordă decît prea puţin răgaz. De la primul cuvînt, întîlnirea a fost acceptată şi peste cîteva zile, exact la ora fixată, eram aşteptat de ilustrul pianist în cabinetul său de la „Marea sală a Conservatorului".

Convorbirea s-a înfiripat pe nesimţite ; Richter e de o modestie şi de o amabilitate care te fac să uiţi că ai în faţă pe unul dintre artiştii de seamă ai lumii. Spirit scînteietor, în necontenită mişcare, nu te lasă să-l întrebi prea mult şi abordează problemele în chip larg, cuprinzător.

Cunoşteam cîte ceva din repertoriul lui Richter şi mi se vorbise mult, la Moscova, despre puterea de asimilare neobişnuită a acestui artist, care, după ce a epuizat literatura curentă a început să caute lucrări mai rar cîntate, dar nedreptăţite, pentru a lumina publicului frumuseţile lor ascunse. Din acest punct de vedere el reprezintă, prin desele lui recitaluri, o adevărată „instituţie" de cultură muzicală. L-am întrebat, deci, cam după ce criteriu îşi alcătuieşte repertoriul.

— *„În lume există foarte multă muzică bună pentru pian, şi, desigur, în decursul carierei mele am studiat numeroase lucrări valoroase pe care le-am inclus în repertoriu. Chiar dacă le-am cunoscut mai de mult, pe măsura trecerii timpului le reiau, le refac. Problema repertoriului e însă şi una de preferinţe. Există, desigur, şi multă muzică bună pe care personal nu doresc să o cînt. E o chestie de gust... exact ca în dragoste."*

— Ştiu însă că tindeţi spre un repertoriu cît mai universal, care nu se limitează la o epocă sau un stil anumit.

— *„E adevărat. În ce priveşte pe compozitori, prin însăşi natura lucrurilor ei trebuie să-şi impună o anumită restrîngere, să-şi făurească un limbaj cît mai personal. Ca interpret, dimpotrivă, trebuie să cauţi să îmbrăţişezi cît mai mult. Baza e desigur opera clasicilor, dar se cuvine să cuprinzi totul. Mi se pare că noi trebuie să fim nişte adevăraţi «Don Juani» muzicali, întrucît nu facem decît să redăm gîndirea cît mai multor compozitori. Cred că idealul interpret a acela care, cîntînd lucrări foarte felurite, reuşeşte să fie unul în Mozart, cu totul altul în Liszt şi iarăşi altul în Prokofiev."*

— Totuşi, sînt mari interpreţi care au recurs la o anumită specializare. Cazul caracteristic mi se pare cel al lui Edwin Fischer, care e cu adevărat mare numai în Bach, Mozart, Beethoven, Brahms.

— *„Tipul de care am vorbit mai sus mi se pare cel ideal. Totuşi am o mare preţuire şi pentru alţi artişti. E de ajuns să cînţi bine un singur lucru pentru ca baza valorii reale să existe. În orice*

Scanned with OKEN Scanner

caz, prefer pe cei care interpretează în mod autentic anumite lucrări, decît pe cei care cîntă de toate, dar nesatisfăcător. În ce mă privește însă, am căutat să nu mă restring la un anumit gen."

— Care dintre pianiștii mondiali v-a impresionat mai mult ?

— „O să-ți vorbesc mai mult din cele auzite pe imprimări. Aș putea cita pe Horovitz, Cortot, Casadesus, Gieseking. În sala de concert, însă, am ascultat puțini ; o impresie puternică mi-a făcut-o Arthur Rubinstein pe care l-am auzit la Odesa, cînd încă nu eram student. Nu pot uita cum a cîntat Jardins sous la pluie de Debussy. De asemenea, Egon Petri mi-a plăcut mult.

Fiindcă veni vorba însă de pianiști, îți spun drept că îmi place să ascult mai mult muzică de cameră și simfonică. Am atît de puțin timp pentru ascultat muzică, încît prefer să cunosc lucrări noi, și mă interesează mai mult aspectul compoziției, adică «ce se cîntă» și abia pe urmă «cum se cîntă». De aceea mă duc în genere puțin la recitalurile pianiștilor, fiindcă ascult acolo lucrări pe care le cînt și eu. De pildă Schumann : am în repertoriu aproape toată opera lui pentru pian și atunci e desigur normal să mă intereseze mai mult audierea cvartetelor și a simfoniilor lui."

— Cred că manifestați un interes deosebit pentru creația contemporană...

— „Da, și asta se explică prin faptul că întotdeauna caut ceva nou. Dintre compozitorii actuali îmi plac Hindemith, Stravinsky, Bartók, Britten. Dar cunosc din păcate prea puțin și nu aș putea să-mi spun un punct de vedere valabil asupra acestei muzici. Trebuie să o cînt întîi mai mult.

Din muzica sovietică, mă entuziasmează Prokofiev, Șostakovici. Cred că acesta din urmă e un mare simfonist ; îi admir, îndeosebi, Simfonia a VIII-a, pe care o consider capodopera lui." (Același lucru l-am auzit spus și de H. Neuhaus, cu o zi înainte.)

— Ați cîntat în ultima vreme multe lucrări de Bartók...

— „Da, Bartók e foarte interesant. Ce am cîntat eu nu aparține însă ultimei lui perioade. Mi-a plăcut în special Sonata pentru două piane și percuție, pe care am executat-o cu concursul pianistului Vedernikov. Sînt însă atras și de lucrările mai tîrzii. Bartók își are personalitatea lui aparte ; mi se pare a fi un fantast al veacului al XX-lea care își poate găsi asemănări cu romantici ca E.T.A. Hoffmann sau Schumann ; din punctul acesta de vedere, dintre concertele lui pentru pian îmi place mai cu seamă al doilea.

E foarte interesantă această trăsătură specifică a fiecărui mare compozitor contemporan. Prokofiev, de pildă, e un spirit pozitiv, optimist, în timp ce Șostakovici e un frămîntat, iar Hindemith un

Scanned with OKEN Scanner

clasic. Ceea ce cunosc de Hindemith îmi place foarte mult ; anul acesta am proiectat să studiez prima lui sonată, o lucrare excelentă."

— Ce planuri concertistice aveţi pentru actuala stagiune ?

— „*Sînt prevăzute opt concerte în care voi parcurge cea mai mare parte a creaţiilor pentru pian ale lui Schubert şi Liszt. Primul concert va fi dedicat lui Schubert, următoarele vor fi mixte, iar la sfîrşitul ciclului voi cînta cele două concerte şi fantezia maghiară cu orchestră de Liszt. În concertele din mijlocul ciclului, vreau să cînt toate cele opt sonate de Schubert, lucrări care se execută foarte rar, deşi după părerea mea nu sînt cu nimic mai prejos decît cele ale lui Beethoven. Cel mai mult îmi place* Sonata-fantezie în sol major, opus 78 ; *e cea mai liniştită şi însorită.*"

— Din muzica sovietică, ce aveţi în repertoriu ?

— „*Cînt şase sonate de Prokofiev, dintre care pe unele le-am prezentat în prima audiţie. De pildă, a şasea, pe care ai ascultat-o în ultimul meu recital, am fost primul care am cîntat-o, după compozitor. Sonata a noua, pe care de asemenea vreau să o cînt în curînd, mi-e dedicată mie.*"

Cînd Richter vorbeşte despre Prokofiev, se simte că cei doi mari muzicieni sovietici au fost legaţi prin fibre comune foarte adînci.

— Dar din Şostakovici ?

— „*Vreau să cînt şaisprezece din preludiile şi fugile lui ; sînt piese foarte bune dar şi foarte grele. De multe ori simt că le-am adunat lîngă mine şi dacă nu le cînt în scurt timp se depărtează din nou. Sînt lucrări care cer în studiu un efort tot atît de mare ca şi sonata* Hammerklavier *de Beethoven. Aceasta o consider cea mai grea lucrare pentru pian şi, cu toate că am studiat-o multă vreme, nu mă hotărăsc să o cînt. E chiar mai grea decît* Wohltemperiertes Klavier."

— Din muzica contemporană, ce mai studiaţi ?

— „*Voi cînta, sper în curînd, concertul pentru pian şi orchestră de Francis Poulenc.*"

Sfîrşitul convorbirii s-a referit la muzica românească.

Richter şi-a exprimat regretul de a nu cunoaşte şcoala pianistică românească. I-am vorbit despre muzica pentru pian a compozitorilor noştri creată în ultimii ani, despre lucrările lui George Enescu, în special *Sonata a treia pentru pian* care, prin stilul ei, mi s-a părut deosebit de apropiată artei interpretative atît de colorate şi subtile a muzicianului sovietic. Richter s-a declarat foarte bucuros să o cunoască.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a-mi lua rămas bun, am exprimat speranța tuturor muzicienilor și publicului român de a-l avea în mijlocul lor.

— *„Cu mare plăcere voi veni la dumneavoastră, mai cu seamă prin mai, iunie 1957, cînd poate voi fi mai liber.“*

Dacă dintr-o simplă dorință exprimată într-o convorbire vizita lui Richter la noi ar deveni un fapt, ne-am bucura cu toții din inimă.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTÎLNIRE CU SERGIU CELIBIDACHE

Nu este vorba de un simplu interviu, „smuls" într-o convorbire protocolară, din cele cu : *„ce proiecte aveți, ce părere aveți despre muzica aleatorică"* etc. La Praga, în perioada de pregătire a concertului dat de Filarmonica cehă la 18 mai, l-am putut cunoaște pe Sergiu Celibidache la repetiții, antrenînd pe instrumentiști spre atingerea unui ideal muzical de mare frumusețe, de-a lungul convorbirilor, cînd șiragul amintirilor se depăna de la sine, în fața pianului, demonstrîndu-și cu pasiune și luciditate concepțiile interpretative.

Am stat de vorbă cu un critic american, Paul Moor, competent și bine informat, care mi-a spus : *„Dacă nu ar fi intervenit anumite circumstanțe extra-muzicale, primul dirijor al Filarmonicii din Berlin* (occidental, n.n.) *ar fi fost astăzi Celibidache și nu Karajan"*. Moor — care venise la Praga anume pentru a redacta un articol despre prezența lui Celibidache la Festival și care a lucrat o repetiție întreagă cu aparatul de fotografiat pentru a realiza un film din care „să poată alege" — mi-a spus că dirijorul își cîștigase un prestigiu extraordinar la Berlin, că era adorat de orchestră și de public. De altminteri, criticile mai vechi sau mai recente vorbesc toate în termeni superlativi despre „miracol, perfecțiune" etc. Mai interesant este însă faptul că un om de artă ca regizorul suedez Ingmar Bergman a dedicat articole entuziaste artei interpretative a celui pe care îl consideră un mare prieten al său. Celibidache nu aparține de fel cercului „vedetelor muzicale ambulante". În general, îi place să lucreze îndelung cu o orchestră, să o formeze, să realizeze cu instrumentiștii acea fuziune necesară pentru atingerea

---

Contemporanul, 18 iunie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

ţelului artistic superior al restituirii nealterate a gîndului marilor compozitori. Nu aleargă după succese gălăgioase, ci tinde spre dezvăluirea valorilor de esenţă şi — mai ales — dovedeşte o pasiune educativă neistovită. Aprecierile contează, aici, mai puţin. Mai important este să-i oferim cititorului posibilitatea unui contact cît mai direct cu amintirile şi ideile despre muzică ale artistului. Cele de mai jos sînt notate cu rigoare şi verificate de Celibidache însuşi. Respect însă dorinţa sa : de a povesti lucrurile „la persoana a treia" — totuşi cu unele excepţii importante —, dat fiind că ţine la individualitatea stilului său, prezent, desigur, numai în rîndurile scrise de el însuşi.

S-a născut în 1912 la Roman, însă şi-a petrecut copilăria la Iaşi (de altfel, vorbeşte într-un grai moldovenesc plin de savoare). Dat fiind că era premiant la şcoală, tatăl ar fi dorit să-l facă să îmbrăţişeze una din carierele de succes de atunci, dar fapt este că Sergiu n-a dorit să ajungă nici avocat, nici înalt demnitar, nici inginer. A început la Bucureşti politehnica, dar aceasta nu l-a atras ; ceea ce-l interesa era filosofia şi muzica. Părinţii n-au fost însă de acord cu o asemenea alegere, astfel că a trebuit să se descurce singur şi a petrecut cîţiva ani de mari greutăţi materiale. Pînă la vîrsta de 19 ani şi-a însuşit anumite cunoştinţe muzicale ca autodidact ; citea absolut toate cărţile bune din domeniul muzical care îi cădeau în mînă. Nu se poate spune, totuşi, că a fost o perioadă de acumulare sistematică şi organizată a cunoştinţelor, cu toate că energiile începuseră să i se canalizeze pe făgaşuri destul de precise. I-a plăcut mai mult jazul — bineînţeles în forma lui artistică, pură, nu muzica de dans comercială — şi ajunsese un pianist de jaz extrem de înzestrat. Începuse, în acelaşi timp, să şi compună — după aprecierea proprie, lucruri nu tocmai lipsite de interes — şi ideea sa de bază era că va deveni compozitor. Drept este că maeştrii cărora, prin intermediul lui Costache Popa, le-a supus un cvartet pe care-l scrisese nu s-au arătat prea încîntaţi ; dar asta nu i-a frînt elanul, mai ales că important era să nu se întoarcă acasă pocăit, dînd părinţilor satisfacţia de a-l vedea recunoscînd că şi-a greşit drumul.

Între timp, Celibidache a trimis Cvartetul profesorului Heinz Tiessen, care l-a chemat să vină să dea examen la *Hochschule für Musik* din Berlin. *„Am plecat în condiţii foarte grele, aproape pe jos."* Probele de examen erau foarte grele, trebuia să scrii o fugă, o compoziţie liberă şi un *Allegro* de sonată, cu o temă dată. A reuşit însă primul din 138 de candidaţi pe 25 de locuri, şi asta i-a dat mult curaj. Tiessen a pus ordine în cunoştinţele neorganizate pe care şi le însuşise şi, astfel, a progresat destul de repede pe linia

Scanned with OKEN Scanner

unui învățămînt muzical disciplinat. După trei ani, student fiind, ajunsese asistent la trei materii : structură muzicală *(Tonsatz)*, dirijat coral și instrumentație. *„Era deja foarte mult, față de cariera de pianist de local pe care mi-o prezisese taică-meu."* În același timp a urmat filosofia și muzicologia — domenii în care i-a avut ca îndrumători pe Arnold Schering și Georg Schünemann. Teza de doctorat în muzicologie și-a dat-o cu o lucrare despre tehnica compozițională a lui Josquin des Près. A studiat și matematicile superioare, cu profesorul Grapow. Războiul l-a trăit la Berlin, cu toată grozăvia bombardamentelor și în condițiile de teroare ale nazismului.

Un debut neobișnuit

Imediat după război, în 1945, stimulat de Tiessen, s-a prezentat la un concurs pentru postul de prim-dirijor al Orchestrei Radio-ului berlinez, care urma să se organizeze și să-și înceapă activitatea de concerte. Pînă atunci nu dirijase orchestra, iar cunoștințele teoretice pe care le dobîndise în această materie se datorau profesorului Walter Gmeindl. Totuși a cîștigat concursul, dar, înainte de a semna contractul definitiv, s-a prezentat la el o delegație a Filarmonicii din Berlin. care l-a rugat să dirijeze un concert ; știut este că această orchestră are dreptul de a-și alege singură dirijorul. După ce a primit confirmarea autorităților, a început să lucreze cu orchestra, în condițiile în care trebuia să curețe formația de elementele fasciste notorii și să încerce să umple golurile în componența artistică și în administrație — cum putea mai bine. *„Nu voi putea uita vreodată primul concert cu Filarmonica din Berlin, în 1945, care a fost, totodată, și primul concert dirijat de mine. Trebuie să recunosc că era un debut destul de neobișnuit."*

Celibidache a rămas în fruntea orchestrei, ca *General-musikdirektor*, din 1945 pînă în 1952, cînd a părăsit postul de prim-dirijor. De fapt, încă din 1948, începuse să aibă o activitate concertistică internațională : în Anglia, Austria, Italia, Țările Scandinave, America de Sud, regiuni în care își desfășoară și în prezent munca artistică.

„În privința succesului, lucrurile au mers, aș putea spune, «de la sine». Cutez să afirm că mi-a trebuit o oarecare tărie de caracter, pentru a nu mă culca pe laurii ovațiilor publicului de după război care, fericit că scăpase de ororile măcelului și că i se oferea din nou muzică, era dispus să poarte în triumf dirijorii. Am căutat

să servesc însă muzica și gîndirea adevărată a marilor compozitori și acesta mi-a fost stimulentul pentru a putea progresa. Urăsc compromisul și — dat fiind că îmi iau în serios sarcina de a educa, din punct de vedere muzical, ansamblurile cu care lucrez — pretind condiții speciale de repetiții, cel puțin zece pentru un concert. Din această cauză nu am putut primi să dirijez în Statele Unite, unde viața muzicală este prea impregnată de simț comercial ; de asemenea, dirijez rar și la festivaluri, unde condițiile îngrămădirii unor manifestări nu permit realizarea unei finisări interpretative superioare."

O trăsătură caracteristică a activității lui Sergiu Celibidache este că nu a realizat înregistrări pe discuri. După părerea sa, „*spațiul muzical nu poate fi proiectat în nici un alt sistem de coordonate. Relația dintre disc și spațiul muzical este aceea dintre peisaj și fotografie*". Dirijorul își dezvoltă și își argumentează pe larg această atitudine. El afirmă că înregistrarea pe disc a unei lucrări muzicale face ca ea să-și piardă spontaneitatea, puterea vie de acțiune asupra sensibilității ascultătorului. Raportul obținut în sala de concert între vibrația sonoră, armonie, tempo, culoare etc., se schimbă atunci cînd se face trecerea pe disc. Este vorba de ceea ce englezii numesc *changing of kind* — schimbare de stare —, după cum apa devenită gheață sau vapori rămîne tot apă, dar este în același timp altceva. Pe disc — continuă Celibidache — ascultătorul cunoaște interpretarea trecută printr-un filtru arbitrar și artificial, iar noile perfecționări tehnice — stereofonia — nu aduc o ameliorare în această privință. Ba mai mult, ca să se dea iluzia realității din sala de concert, se creează o serie de surse sonore artificiale, pînă și tempo-ul suferă unele modificări.

Pe de altă parte, cultura muzicală bazată doar pe discuri se artificializează, se automatizează. Domnul cutare, care are în discotecă „a IX-a" în nu știu cîte versiuni, nu știe decît să înșire numele sunătoare ale diferiților șefi de orchestră, care i-au băgat în cap concepția lor, de multe ori plină de deformări subiective :

„Valoarea adevărată a discurilor este, după părerea mea, doar cea istorică, pentru a ne oferi anumite documente, fie ele și imperfecte, asupra modului cum se făcea muzica la un moment dat."

În ce-l privește, Celibidache, care mărturisește că în prima parte a activității sale dirijorale a mers pe un drum ce i se pare astăzi în mare măsură depășit, socotește că a reușit să se smulgă treptat din tentația facilă a beției sonore care distruge însăși structura muzicală. L-a ajutat mult studiul fenomenologiei și, personal, a ajuns la anumite concluzii concretizate într-o mare lucrare pe

Scanned with OKEN Scanner

care o pregătește și în care dezvoltă teza mai veche asupra lui Josquin des Près, bazat tocmai pe aceste concluzii. O oarecare orientare în ce privește fenomenologia muzicală poate fi aflată și în cartea lui Ernest Ansermet : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* ; numai că, arată Celibidache, această carte se bazează pe experiența unui interpret nu dintre cei mai mari și, în al doilea rînd, ajunge și la anumite concluzii mistice eronate.

De la Celibidache nu vei afla niciodată părerile consfințite, banalizate, el trece totul prin prisma concepțiilor proprii. Astfel stînd lucrurile, este inevitabil ca uneori să șocheze lumea cu opiniile sale, dat fiind că nu acceptă etichetele obișnuite, care consacră pe „zeii" interpretării și are unele rezerve și asupra numelor foarte mari, ca Furtwängler și chiar Toscanini. Dintre dirijorii trecutului și prezentului, apreciază pe Weingartner, Leo Blech, Victor de Sabata — a cărui artă i-a fost un mare stimulent —, Otto Klemperer — un maestru foarte serios în materie clasică. *„Herbert von Karajan, care a făcut o mare carieră — l-aș numi ministrul de propagandă al artei dirijorale contemporane — este extrem de precis și meticulos, dar rece ; ajungi cîteodată, ascultîndu-l, să preferi anumite anomalii ale lui Furtwängler".*

Textul muzical — un document

Principiile interpretative ale lui Sergiu Celibidache nu pot fi expuse, desigur, în cîteva rînduri și ele necesită studiul fenomenologiei muzicale. Dirijorul are, totuși, amabilitatea să formuleze cîteva păreri generale, care să ne ajute în înțelegerea concepției sale :

„Textul muzical trebuie privit ca un document — dar un document incomplet — care să-ți servească drept criteriu la punerea în mișcare a masei de sunete. Nu există decît o singură cale pentru a ajunge la pătrunderea textului : stăpînirea gramaticii muzicale, care nu este interpretabilă, ci trebuie pur și simplu cunoscută. Dar gramatica ce trebuie cunoscută de interpret nu este doar studiul melodicii, ritmicii, armoniei, contrapunctului, formelor muzicale. Toate acestea, fără altceva, creează o apropiere neorganică și — ceea ce este mai rău — statică de opera muzicală. Înainte de a putea pretinde să dai o notă personală textului pe care vrei să-l tălmăcești, trebuie să cunoști tendințele și posibilitățile de combinare ale elementelor lui componente. Nu pot ține, desigur, un discurs, fără a diferenția o întrebare, un răspuns, o afirmație, o negație sau o

Scanned with OKEN Scanner

pauză. Leg subiectul și predicatul în baza unei funcțiuni comune, care determină sensul întregii fraze. În domeniul muzical, de oarecare ajutor îmi este armonia ; totuși, exact aceleași componente, frazate divers, dau rezultate diverse, fără ca alcătuirea lor gramaticală, fără ca raporturile armonice să se fi schimbat.

Această dezvăluire a sensului muzicii, a înțelesului frazelor, este rolul interpretării, care constituie o preocupare aparte, deosebită de celelalte discipline muzicale, dar cu legile ei bine determinate, care trebuie stăpînite. A reda desfășurarea unitară, organică, a discursului muzical în funcție de sensul estetic mi se pare țelul suprem al interpreților. După ce ai stabilit, deci, direcția arhitecturii generale a edificiului muzical ca și direcția vectorilor componenți ai lucrării, poți pretinde să găsești rezolvarea ta interpretativă personală. Și, subliniez, există o mare varietate de rezolvări juste, dar toate trebuie să se incadreze în desfășurarea muzicală naturală. De multe ori, mi s-a declarat că interpretările mele aduceau ceva nou, dar poate puțini erau aceia care observau că, de fapt, nu urmăream decît să respect tendința naturală a construcției muzicii. Important este să ajungem la un echilibru între toate elementele interdependente care determină unitatea operei de artă.“

Toate acestea, aplicate în practica interpretativă, Celibidache caută să le lămurească tinerilor generații de dirijori, care i-au urmărit ani de zile cursurile la Academia Chigiana, din Siena. (În treacăt fie zis, în cursul uneia din întîlnirile cu Celibidache, de noi s-a apropiat un tînăr cu care maestrul a angajat o convorbire în limba spaniolă. Era unul din elevii săi, care îl urmase anume la Praga, pentru a nu pierde ocazia de a beneficia și aci de prețioasele îndrumări, hotărîtoare pentru formarea lui artistică.) Pedagog pasionat — după cum am mai arătat — Celibidache propagă un anumit stil dirijoral, despre care se vorbește tot mai des, caracterizat prin claritate, precizie, transparență a execuției, evidențierea grupurilor instrumentale care se pot urmări în cele mai mici amănunte etc.

În privința înclinațiilor artistice, a repertoriului pe care îl propagă, Celibidache declară că dirijează tot ce îi place, fără să-și impună granițe stilistice precise. Iubește muzica lui Giovanni Gabrieli, Frescobaldi — pe care îl consideră creatorul potențial al fugii, încă prea puțin cunoscut față de valoarea lui, din lucrările căruia a orchestrat cîteva — admiră pe virginaliștii englezi — ca Orlando Gibbons — desigur pe Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner. Dintre cei mai apropiați în timp de noi, cultivă pe maeștrii francezi Debussy și Ravel, iar dintre contemporani pe Stravinsky, Bartók, Hindemith, Dallapiccola, Sven-Erik Bäck (compozitor suedez dode-

Scanned with OKEN Scanner

cafonist). Pe Schönberg îl găsește un mare observator, un mare îndrumător, dar mai puțin semnificativ în creație, în schimb pe Webern îl denumește *„unul din marii oameni ai muzicii veacului nostru"*. A dirijat mult și lucrările lui Șostakovici, fiind unul din primii dirijori care i-a introdus simfoniile în multe țări europene.

Cît despre ce îi place mai puțin :

„Max Reger, a cărui muzică pare adesea o demonstrație armonică fără mult sens, Berlioz — la care mă șochează lipsa de rafinament a armoniei, Mahler — care îmi place în liedurile simfonice, dar în simfonii n-are simțul formei și nu-și dă seama cît de mult se poate întinde o suprafață muzicală. Șostakovici, care a fost înrîurit de Mahler, are, mi se pare, în mare măsură acest simț."

În ce privește situația actuală a muzicii, Sergiu Celibidache este de părere că *„trecem printr-o criză destul de gravă. Nu cred că trebuie să renunțăm la marea cucerire a omului, la sunetul de vibrații egale, prin care am ieșit din amorf, din zgomot. Se creează în zilele noastre o serie de forme de expresie, de factură intelectuală, constituind adesea un limbaj dedesubtul căruia nu se distinge însă dacă cel ce-l mînuiește are sau nu ceva de spus. S-au făurit sisteme de expresie, fără însă să se îmbogățească natura omului, fără să i se stimuleze forțele creatoare. Nu văd absolut nimic negativ în serialism ; constituind însă un limbaj foarte complex, el poate servi drept refugiu multor mediocrități, o specie în care epoca noastră este foarte bogată. Bineînțeles că există creatori de mare valoare care folosesc acest limbaj"*.

Vorbind despre valorile culturii românești, Celibidache își mărturisește marea admirație pentru poezia lui Lucian Blaga ; își simte, de asemenea, o deosebită afinitate cu Ion Barbu, în personalitatea căruia creatorul de artă și matematicianul se contopeau. Îl consideră pe Tudor Arghezi un mare poet contemporan. Iar dintre muzicieni, marea lui dragoste merge îndeosebi către Dinu Lipatti, pe care îl socotește o glorie a artei românești : *„A realizat lucruri pe care nu le-am mai întîlnit, atît de desăvîrșite, la nici un alt interpret. Din păcate, l-am întîlnit numai de patru ori și tocmai cînd am ajuns să găsesc și eu raportul adevărat dintre respectul textului și contribuția sensibilității, Lipatti se stingea din viață. L-am auzit într-o sonată de Mozart, din cele pe care le cîntă și copiii, dar ceea ce realiza ca perfecție a proporțiilor, ca organicitate, era uimitor. De asemenea, la Londra, după ce am ascultat interpretarea pe care o dădea Coralului de Bach (cel transcris de Myra Hess), m-am dus să-i exprim toată admirația mea, rezultată probabil și din faptul că mă simțeam apropiat de un asemenea mod de a înțelege muzica."*

Scanned with OKEN Scanner

În încheiere, l-am rugat pe Sergiu Celibidache să ne împărtășească gîndurile sale în legătură cu dezvoltarea de astăzi a țării noastre :

„Urmăresc cu plăcere și cu atenție tot ceea ce se realizează în România ; și dacă pînă în clipa de față n-am venit să dirijez la București, pot spune că oricînd va fi posibil, voi veni să-mi aduc contribuția, după puterile mele, la propășirea muzicii românești."

Scanned with OKEN Scanner

DE VORBĂ CU PIERRE BOULEZ

La Haga, în timpul Festivalului Olandei, după o repetiție a orchestrei *Residentie*, am avut prilejul unei convorbiri cuprinzătoare cu Pierre Boulez. Este un muzician care se bucură astăzi de un prestigiu universal — unul dintre puținii care se afirmă cu o egală competență și seriozitate în domeniul componistic, interpretativ și teoretic. În momentul de față are o activitate extinsă de dirijor, dar nu și-a părăsit de fel preocupările creatoare și continuă să se afle în miezul problemelor legate de destinele muzicii contemporane. Se spun și se discută multe despre caracterul lui Boulez, despre temperamentul său „dificil", despre greutatea de a-l aborda. Pot afirma că nu numai publicul, ci și instrumentiștii din orchestre îl apreciază în cel mai înalt grad pentru simplitatea și eficiența participării sale artistice, că este un om direct și cordial, care însă nu „înconjoară" problemele spinoase, ci le înfruntă fără menajamente, spunîndu-și părerea precis și răspicat.

Boulez-interpretul

Dat fiind că, la festivalul olandez, Boulez se manifesta în calitate de interpret, l-am rugat mai întîi să-și împărtășească gîndurile asupra acestei laturi a activității sale artistice, în legătură chiar cu concertele prezentate la Haga :

— *„Rolul interpretului este acela de a cînta muzica pe cît se poate mai fidel, de a-i reda sensul și de a face ca noi lucrări să devină apropiate modului de a simți al publicului. Pentru aceasta,*

Contemporanul, 27 septembrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să ai tu însuți convingerea necesară și, în același timp, să fii înzestrat cu aptitudinile tehnice pentru a o putea transmite. În ceea ce privește lucrările contemporane, trebuie să tindem a le încadra în programele obișnuite ale concertelor. Aici, la Haga, de pildă, mi-am propus să ofer, în patru concerte, o vedere de ansamblu asupra clasicilor moderni vienezi — Schönberg, Berg, Webern — care nu știu să se mai fi dat vreodată în forma aceasta. Mai cu seamă în cadrul festivalurilor, mi se pare că se cuvine să cîntăm ceea ce nu poate fi ascultat oricînd în timpul stagiunii curente. Este necesară, însă, pentru aceasta, o oarecare lărgime de orizont din partea conducerii instituțiilor artistice — ceea ce este, de pildă, cazul la Haga, oraș a cărui orchestră se bucură de excelenta direcție a lui Hans de Roo. Și, în felul acesta, se poate clinti din loc chiar o presupusă atitudine conservatoare a publicului."

L-am întrebat apoi pe Pierre Boulez cît de mult este dispus să-și lărgească repertoriul, mai cu seamă în afara sferei muzicii moderne, de care este firesc apropiat prin preocupările componistice. În ce măsură îl interesează propagarea lucrărilor consacrate, din veacurile trecute ?

— „*Mă interesează să dirijez mai cu seamă lucrările care mă atrag, în general, ca muzician ; de asemenea, evit să prezint mereu și mereu aceleași lucrări, ceea ce poate duce la o rutină neplăcută. Cele pe care le aleg sînt de obicei în raport cu propriile mele pasiuni sau curiozități ; cîteodată, desigur, și întîmplarea este aceea care își dă concursul. Cînd mi s-a oferit, de pildă, acum cîțiva ani, să dirijez* Tannhäuser *la Bayreuth, lucrul nu m-a interesat. Dar cînd s-a prezentat ocazia să dirijez* Parsifal *— în cadrul unui spectacol realizat cu colaborarea lui Wieland Wagner — situația a fost cu totul alta. Interpretez în mod frecvent cu plăcere pe clasici ; Haydn, Mozart (de pildă un ciclu din* Concertele *lui de pian, pe care le consider ca cele mai bune* concerto-*uri clasice), Beethoven (simfoniile 1, 2, 3, 4, 5, 9, niciodată încă 7 și 8) ; de asemenea, Schubert (simfoniile 5 și 6), Schumann (2 și 3), Berlioz* (Simfonia fantastică, *ciclul* Nopți de vară, Lélio)."

— Considerați că se poate vorbi de tradiție în materie de interpretare a textelor clasice ?

— „*Nu mi se pare, în cazul de față, un termen propriu. Există, desigur, anumiți mari interpreți, pe care cei din jurul lor sînt tentați să-i copieze, la un moment dat. Dar punctul de vedere asupra acelorași opere este schimbător, corespunzînd perspectivei istorice diferite. Nu mai avem, de pildă, aceeași idee asupra lui Schumann pe care și-o făceau cei de acum 50 de ani. Poți să dai discipolilor*

Scanned with OKEN Scanner

tăi înțelegerea muzicii, tehnica, dar atitudinea interioară evoluează istoricește și, de aceea, cred că este riscant să afirmăm valabilitatea tradiției, în ce privește interpretarea."

— Aveți anumite preferințe în ce privește soliștii cu care colaborați ?

— „*Prefer să lucrez în mod frecvent cu aceiași muzicieni : de pildă soprana Evelyn Lear, flautistul Gazzeloni, pianiștii Kontarsky. Nu din pricina unei comodități, ci pentru că, cu vremea, se stabilește o anumită comuniune a concepțiilor interpretative.*"

Echilibrul compozitor-interpret

O problemă mai spinoasă, dat fiind că în ultimii ani s-a vădit o oarecare diminuare a activității componistice a lui Pierre Boulez, este aceea a posibilității stabilirii unui echilibru între munca de compozitor și cea de interpret :

— „*Am încercat să fac joncțiunea între aceste două lumi, a interpretului și a creatorului : după cum mi se pare, lucrurile nu prea merg împreună — în afară de unele foarte rare excepții — și, cînd ai apucat-o mai mult într-una sau alta din cele două direcții, îți trebuie mult timp și energie ca să mai schimbi situația. În ce mă privește însă, acum acord ceva mai puțin timp concertelor : am în vedere anumite lucrări și anul acesta am făcut șase luni doar compoziție. De acum în trei ani, voi prezenta aci, la Haga, în primă audiție, o lucrare pentru cor și instrumente. Dar despre toate aceste proiecte prefer să vorbesc după ce vor prinde viață.*"

Muzica de avangardă

L-am rugat apoi pe Pierre Boulez, abordînd o altă serie de probleme, să ne vorbească despre ceea ce este desemnat în genere sub titulatura de *muzică de avangardă* sau, cîteodată, experimentală.

— „*Există o seamă de experiențe, care sînt drăguțe* («*gentilles*» este exact termenul folosit, n.n.) *dar de multe ori ele cad în amatorism. Desigur, o anume libertate creatoare este profitabilă, dar, adesea, rezultatul nu oferă mare lucru din punct de vedere al soliditații. Mi se pare că este important să avem încercări și experiențe întemeiate pe cunoașterea a ceea ce înseamnă* experiența *din punct de vedere științific. Vreau să arăt, adică, faptul că un savant, cînd experimentează, nu se bizuie exclusiv pe hazard : el are privirea clară și are în vedere întotdeauna direcția experienței* respective. *Eu*

Scanned with OKEN Scanner

înțeleg experimentarea în sensul că, pornind de la anumite idei, este util să le duci pînă la ultimele lor consecințe. Dar sensul trebuie să rămînă totdeauna limpede, pentru că, altfel, amatorismul sare în ochi deîndată."

— Considerați că, după serialism, au mai existat achiziții tehnice valabile, în limbajul muzical ?

— „*După serialism a existat o tendință de lărgire a mijloacelor, dar, din păcate, și o pierdere oarecare a controlului asupra lor. În dorința de a se face prea mult, s-a neglijat în mare măsură disciplina și rezultatele nu sînt totdeauna convingătoare. Realizările pozitive apar foarte sporadic. Ceea ce mă jenează este în special dispariția unei anumite dialectici interne muzicale, care-și face simțită lipsa în mod venibil, fiind înlocuită cu o goană după efecte nu prea coerente.*"

— Credeți oare că anumite practici tehnice, preconizate în ultimele decenii, s-au perimat ?

— „*Cred că doar excesele, care și-au dovedit sterilitatea dintru bun început, sînt acelea care s-au perimat.*"

— Dar poate că există și anumite idei care n-au putut încă fi concretizate și exploatate în suficientă măsură ?

— „*Fără îndoială. De pildă, ideile în ce privește muzica electronică nu s-au realizat încă de fel ; pentru asta, ar fi necesare eforturile coordonate ale unei universități, ale cercetătorilor, ale unei Radiodifuziuni — și să dispui de un anumit număr de oameni, excepțional dotați, doritori să lucreze împreună. Tehnica computerilor este, de asemenea, o imensă problemă și studiourile respective sînt încă plăpînde și neputincioase : unele lucruri realizate sînt bune, altele oferă aspecte ridicule. Aș spune că îmi fac impresia unor mici ateliere de cizmărie, cînd în realitate ar trebui să avem de a face cu uzine.*"

Ca unul ce a determinat hotărîtor, în urmă cu ani, activitatea de propagare a muzicii noi, în concertele pariziene de la *Domaine musical*, l-am rugat pe Pierre Boulez să ne vorbească despre dezvoltarea de astăzi a acestora...

— „*Știți, există anumite inițiative artistice care par* agresive *la începuturile lor, pentru ca după 15 ani de existență să devină ceva pe deplin obișnuit, chiar banal. Este necesară o continuă reîmprospătare a scopurilor și mijloacelor unor asemenea organisme, altminteri ele devin niște stabilimente* («establishments» spune Boulez, în engleză) *ca oricare altele. Așa se întîmplă că multe din cele ce se dedică exclusiv muzicii contemporane se află astăzi cam epuizate, la capătul puterilor. După părerea mea, formele de difuzare a muzicii*

Scanned with OKEN Scanner

ar trebui să aibă o mult mai mare varietate, s-ar cuveni să se reorienteze «geografia» concertelor. Cred că remediul n-ar putea veni decît din partea unei mari organizaţii centrale, care să poată să dea naştere, cu flexibilitate, unor forme mai suple de manifestare muzicală. Acum, cadrele în care se desfăşoară concertele corespund muzicii veacului al XIX-lea, cel mult celei a începutului de veac XX, dar de fel muzicii de astăzi ; sînt cadre mult prea rigide pentru a putea fi eficace, organismele muzicale sînt mici şi limitate şi nu au suficiente posibilităţi. În ce priveşte muzica modernă, scopul trebuie să fie acela de a extinde continuu propagarea ei, şi nu de a restrînge lucrurile la un fel de schimb de păreri între profesionişti. Deocamdată, nimeni n-are curajul să pornească cu seriozitate o asemenea acţiune ; este mai cu seamă lipsă de interpreţi, căci marii interpreţi se rezumă în general să prezinte mereu şi mereu aceleaşi lucruri. În ce priveşte organismele specializate, de care am vorbit, ele nu fac decît să creeze un foarte limitat public specializat. Domaine musical *nu poate nici el să scape de această realitate pe care v-am înfăţişat-o."*

Viitorul orchestrei

În strînsă legătură cu această întrebare, se punea şi o alta, înrudită. Ce părere are Pierre Boulez despre viitorul orchestrei ?

— *„Dacă orchestra se va menţine exclusiv la formele ei actuale, mi-e teamă că nu va mai prezenta un interes susţinut în viitor — înţeleg, adică, orchestra determinată de coordonatele bine cunoscute (repertoriul consacrat, numărul fix de muzicieni, organizarea de concerte, numărul anumit de repetiţii etc.). Este o structură care, fără îndoială, va suferi modificări substanţiale sau se va vedea mult depăşită de dezvoltarea artei muzicale a timpului nostru. Este suficient, de pildă, să arătăm că însuşi* numărul *instrumentiştilor care alcătuiesc o orchestră obişnuită nu mai corespunde etapei actuale. Ca să nu dăm exemple extravagante, să ne gîndim doar că pentru a cînta o partitură de Mozart trebuie să trimitem jumătate din orchestră la plimbare : tot astfel, pentru muzica contemporană, s-ar putea să nu mai avem nevoie de 18 viori, ci, cîteodată, de una singură, dar să fim nevoiţi să căutăm cunoscători ai altor instrumente — de unde din nou probleme financiare spinoase. Din aceste anomalii a reieşit necesitatea unor formaţii speciale pentru muzica modernă (gen «*Domaine musical*», «Die Reihe» *etc.) care însă îşi au publicul lor, generînd un fel de «caste» muzicale — un fenomen extrem de neplăcut după părerea mea. Ideea aceasta de «ghetto» pentru*

Scanned with OKEN Scanner

muzica contemporană mă şochează la culme ; prefer să stîrnesc mirare şi chiar proteste într-un număr mare de auditori, cu o nouă lucrare, decît să obţin aprobarea sigură a celor o sută de «iniţiaţi», veşnic aceiaşi. Revin, de aceea, la ideea iniţierii unor mari organisme muzicale suple, care să se poată adapta operativ tuturor necesităţilor de propagare a muzicii, fie ea din trecut sau de astăzi.“

„Simple teste“

Ca rezultantă a discuţiei în problemele noii creaţii, am ajuns în cele din urmă la relaţia, pe care Boulez o socoteşte fundamentală, între caracterul elaborat, organizat, al tehnicii componistice complexe şi simplitatea sau prospeţimea impulsului interior primar al creatorului. Pentru Boulez, libertatea anarhică în creaţia muzicală este un non-sens. Priveşte, de pildă, cu multă rezervă, estetica lui John Cage, ca şi aşa-numitele *happening*-uri.

— *„Mi se pare că sînt manifestări nu prea bogate în consecinţe, eu le-aş numi mai degrabă nişte* psihoteste, *care ajută pentru punerea în lumină a unor anumite probleme ale sociologiei contemporane în raport cu muzica. Mai exact, ne dau posibilitatea să observăm reflexele oamenilor în faţa absurdităţii totale. Sînt uneori foarte eficace — dar, repet, doar privite ca simple teste.*

În general însă, se poate considera că eforturile din ultimii zece ani s-au îndreptat spre crearea a ceva mai mobil şi mai direct decît înainte. De o parte este spontaneitatea, de cealaltă, organizarea strictă ; idealul ar fi să poţi păstra tot timpul un echilibru între cele două. De altfel, istoria muzicii ne oferă exemple grăitoare despre această alternanţă : secolul al XV-lea a fost extrem de elaborat. cel de al XVI-lea mai liber. În secolul al XVIII-lea aflăm mai întîi rigoarea lui Bach — apoi galanţii, rococo-ul *— şi tocmai acest aspect face lucrurile mai interesante. Iar astăzi, după strictеţea organizării muzicale, se urmăreşte ceva mai suplu, mai liber. După părerea mea, nu s-a găsit încă, la stadiul actual de dezvoltare muzicală, sinteza autentică între cele două aspecte, dar ea este căutată cu înfrigurare şi trebuie să ajungem la o cristalizare, într-un anumit sens...“*

De curînd, după cum s-a mai scris, Pierre Boulez a avut prilejul să colaboreze cu cîţiva instrumentişti români, membri ai orchestrei *Camerata*, încadraţi în marea formaţie de tineret care a concertat la Bayreuth, sub direcţia maestrului francez. Din cîte am auzit, a răspuns afirmativ, cu plăcere, la întrebarea dacă ar dori să viziteze România. Şi ar fi foarte instructiv dacă o discuţie de felul celei de mai sus s-ar putea purta, în continuare, pe marginea cunoaşterii, de către un asemenea distins oaspete, a realităţii noastre muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

ITNIERARII MUZICALE EUROPENE

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVAL LISZT-BARTÓK

Toamna, la Budapesta, a fost splendidă, învăluind într-o lumină blîndă, aurie, sărbătoarea muzicală închinată celor două mari genii naţionale ale poporului maghiar. Capitala Republicii Populare Ungare este dintre acele oraşe cu personalitate distinctă, cu un puls de viaţă specific, pe care înveţi să le iubeşti chiar din cîteva zile petrecute în mijlocul lor ; seara, privind de la „Bastionul Pescarilor", de pe înălţimile Budei, aspectul Dunării, cu masivele poduri paralele — fiecare în parte reprezentînd un personaj popular pentru locuitorii oraşului şi un criteriu sigur de îndrumare pentru turist —, cu vapoarele feeric luminate, este încîntător. Budapesta respiră prin plămîni de mare metropolă, vie şi captivantă.

Lîngă „Podul cu lanţuri", în piaţa Roosevelt, se află clădirea Academiei de Ştiinţe, pe care vremea şi tradiţiile şi-au pus patina ; aici, la deschiderea Conferinţei de muzicologie Liszt-Bartók avem prilejul, cu emoţii, să-l vedem şi să-l ascultăm vorbind pe Zoltán Kodály, unul din marii „clasici" în viaţă ai muzicii contemporane, tovarăş credincios al lui Bartók în marea operă de descoperire a tezaurului creaţiei populare maghiare. La deschiderea „Arhivei Bartók" domneşte de asemenea o atmosferă deosebită. Mica expoziţie organizată are amănunte grăitoare : sub o sticlă, cilindrii de fonograf pe care marele muzician înregistra cîntecele populare — şi ale noastre, din Transilvania — adunate în colecţii de nepreţuită valoare. De faţă sînt şi membrii familiei compozitorului : fiul, Béla — pe care îl cunoscusem cu prilejul conferinţei ţinute acum cîţiva ani la noi, la Uniunea compozitorilor —, de o asemănare fizică frapantă cu tatăl său, şi soţia lui Bartók, Ditta Pasztory, o bună muziciană, care

---

Muzica, nr. 11—12, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

a realizat la pian unele dintre cele mai autentice înregistrări ale creaţiilor bartokiene.

Conferinţa propriu-zisă este semnificativă prin răsunetul internaţional bogat al artei celor doi mari compozitori sărbătoriţi ; de pretutindeni vin ecouri pînă acum necunoscute, documente ce aruncă o nouă lumină, mărturii încă neconsemnate. E firesc să ne gîndim că şi la noi o conferinţă dedicată lui Enescu ne-ar pune la îndemînă elemente de studiu pe care, altfel, ar fi foarte anevoios să le descoperim singuri, răspîndite, cum se află, pe tot întinsul lumii. În general, aci, la Budapesta, ca şi în 1960 la Varşovia, ne dăm seama că festivalurile şi concursurile muzicale întemeiate şi pe astfel de baze ştiinţifice au şansa să trăiască în timp mai durabil, să stîrnească ecouri mai prelungite.

Lucrările conferinţei s-au desfăşurat, exceptînd şedinţa de deschidere, cu caracter festiv, în două secţiuni paralele, prima dedicată lui Liszt, cea de-a doua lui Bartók. În afară de contribuţia masivă a cercetătorilor maghiari, conferinţa s-a bucurat de participarea unor muzicologi din Uniunea Sovietică, R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. P. Bulgaria, R. P. Chineză, Anglia, Elveţia, Austria, R. F. Germania, Turcia etc. Din partea ţării noastre, alături de profesorul Zeno Vancea a participat la conferinţă şi semnatarul acestor rînduri, ca delegat al Institutului de Istoria Artei al Academiei.

Trecerea în revistă şi discutarea tuturor comunicărilor prezentate ar depăşi cu mult cadrul unui articol general de revistă ; aceasta se va putea face mult mai întemeiat atunci cînd vom avea — sperăm — în faţă volumul cuprinzînd totalitatea textelor. Desigur, contribuţiile cele mai substanţiale privind însăşi esenţa personalităţii şi creaţiei celor doi compozitori au fost oferite de muzicologii maghiari, îmbrăţişînd atît probleme estetice generale cît şi referiri foarte amănunţite cu privire la stil, concepţia formei muzicale, mijloace etc. Astfel, în secţiunea dedicată lui Liszt, s-au tratat, pe lîngă *Tematica naţională în muzica compozitorului* (Zoltán Gárdonyi), o serie de alte subiecte mai limitate, dar nu mai puţin interesante ; desprindem pătrunzătoarea analiză a *Metamorfozei tematice în Simfonia Faust* (László Somfai), dezvăluirea unor aspecte importante din lucrările necunoscute ale lui Liszt ca şi o nouă luminare a celor cunoscute (István Szelényi), considerarea *Transcripţiilor şi Parafrazelor* lui Liszt din punct de vedere al rolului lor social, popularizator (Molnár Antal) etc. Interesant este de arătat că opera lui Liszt a fost privită îndeosebi sub aspectul ei dinamic, subliniindu-se trăsăturile înnoitoare ale concepţiei sale artistice şi ale limbajului muzical (muzicologul englez Humphrey Searle a vorbit, aducînd — de altfel — argumente mai de mult cunoscute, despre *Liszt şi muzica vea-*

Scanned with OKEN Scanner

cului XX). Personalitate centrală a romantismului european evoluat din secolul XIX, Liszt a venit în contact cu cultura artistică a multor popoare, care l-a influențat și pe care, la rîndu-i, a stimulat-o. Era firesc, astfel, ca multe din referatele prezentate de muzicologii oaspeți să se ocupe de aceste aspecte, dezvăluind, de pildă, legăturile cu unele centre culturale ca Weimar (Günther Kraft), Bratislava (Zdenek Novacek), Petrograd (Dieter Lehmann), Graz (Wolfgang Suppan) etc. Muzicologii praghezi (Mirko Očadlik, Jaroslav Jiránek) au arătat, pe bună dreptate, înrîurirea puternică exercitată de Liszt asupra lui Smetana, atît din punct de vedere al principiilor programatismului cît și, în genere, în ce privește orientarea democrată a artei celor doi întemeietori de școli muzicale naționale.

În cadrul primei secțiuni a Conferinței, am prezentat referatul alcătuit împreună cu colegul Nicolae Missir asupra *Turneului de concerte întreprins în 1846—47 de către Franz Liszt în Banat, Transilvania și Țările Române*. Textul a fost un rezultat al cercetării bogatei bibliografii existente în această problemă, atît a cronicilor apărute în presa vremii cît și a studiilor întreprinse ulterior de către diferiți cercetători. Referatul a urmărit însă să încadreze evenimentul vizitei lui Liszt procesului general de dezvoltare a muzicii profesionale românești la mijlocul veacului trecut și să sublinieze ecoul deosebit al artei marelui muzician romantic maghiar în cercurile progresiste ale intelectualității noastre pașoptiste. A fost subliniată atitudinea pozitivă a lui Liszt față de începuturile creației muzicale românești, atitudine vădită atît de participarea sa memorabilă la concertul de la Iași în care a improvizat pe temele *Uverturii moldave* de Flechtenmacher cît și din notarea multor melodii populare auzite în decursul turneului și ulterior valorificate într-o *Rapsodie Română*, descoperită de Octavian Beu la Weimar, la îndemnul lui Bartók. În afară de sintetizarea datelor documentare și a comentariilor, de citarea cronicilor lui Bolliac și a Sonetului lui Iancu Văcărescu dedicat lui Liszt — elemente puțin sau deloc cunoscute peste hotare — referatul a mai prezentat și unele documente inedite, între altele raportul consulului austriac din Iași către Metternich, în privința vizitei lui Liszt, care a stîrnit interes prin faptul că demonstrează urmărirea politică foarte atentă exercitată de autoritățile imperiale austriace asupra activității marelui artist maghiar. În ședința de prezentare a referatului, de multă atenție s-a bucurat și portretul lui Liszt datorat lui Carol Popp de Szathmary, care a fost analizat și comentat în mai multe studii ale academicianului George Oprescu.

De un mare interes s-au bucurat lucrările secțiunii a II-a a Conferinței, dedicate cercetării vieții și operei lui Béla Bartók, acesta

Scanned with OKEN Scanner

fiind situat, în chip firesc, în ansamblul fenomenelor artei contemporane, dintre care unele l-au influențat, iar pe altele le-a determinat în bună măsură (János Demény : *Locul lui Béla Bartók și al artei sale în istoria muzicii veacului nostru).* Unele referate ale cercetătorilor maghiari s-au ocupat de adînca înrudire a geniului compozitorului cu izvoarele folclorice, încadrînd arta sa trăsăturilor populare manifestate în literatura veacului XIX și muzica veacului XX (István Sötér), sau prezentînd în chip sintetic contribuția muzicianului la luminarea și sistematizarea acestui tezaur (Pál Járdányi : *Bartók și clasificarea cîntecelor populare).* Esențială pentru dezvăluirea laturii filosofice, de adînc umanism, a muzicii lui Bartók a fost comunicarea academicianului Bence Szabolcsi despre *Om și natură în lumea spirituală a lui Bartók,* iar József Ujfalussy, tinzînd și el spre un punct de vedere estetic mai cuprinzător, a căutat să lămurească problema atît de complexă a relației dintre conținut și concepția formei în arta bartokiană. Problemele cercetărilor biografice și analitice asupra extrem de multilateralului muzician sînt însă foarte variate ; ele au fost expuse pe scurt în referatul introductiv al lui Denijs Dille, actual director al „Arhivei Bartók" din Budapesta. Această diversitate s-a oglindit de altfel și în sfera foarte bogată de cuprindere a contribuțiilor prezentate la conferință ; în ce privește referirea la mijloacele de expresie specifice compozitorului, la inovațiile sale în tehnica compoziției, trebuie subliniat faptul că ele au fost privite, în majoritatea cazurilor, în legătură cu concepția artistică generală a lui Bartók. Citățm, ca un exemplu pozitiv în această privință, expunerea amplă și plină de interes a lui György Króo despre *Monotematism și dramaturgie în lucrările scenice ale lui Bartók ;* Lajos Lesznai și-a intitulat referatul : *Mijloace de expresie realiste în muzica lui Béla Bartók.*

Ca și în cazul lui Liszt, muzicologii oaspeți s-au ocupat mai cu seamă de relațiile fecunde ale lui Bartók cu viața culturală și patrimoniul artistic popular al patriei lor. Pe această linie s-au situat, de pildă, comunicările lui Stoian Petrov *(Bartók și cultura muzicală bulgară),* Jan Racek, care a conturat o paralelă între Bartók și Janáček, Ahmed Adnan Saygun *(Bartók și muzica turcă)* etc. Cu mult interes a fost primită comunicarea muzicologului sovietic Nestiev, care a arătat legăturile muzicianului maghiar cu compozitorii, folcloriștii și publicul sovietic, legături stabilite mai cu seamă în urma vizitei lui Bartók la Moscova, Leningrad și Odesa în 1925. Încă din acea epocă, Boris Asafiev, Viktor Beliaev și alți comentatori sovietici au arătat valoarea exemplului lui Bartók, care opunea decadentismului tot mai pronunțat al artei occidentale preocuparea sa pasionată pentru folclor și pentru valorificarea acestuia în opere

Scanned with OKEN Scanner

muzicale măiestrite, iar înfruntînd naţionalismul şi şovinismul se îndrepta cu dragoste şi interes spre cercetarea culturilor tuturor popoarelor învecinate. Interesantă a fost, în expunerea lui Nestiev — eminent cunoscător al lui Prokofiev —, paralela stabilită între stilul celor doi mari compozitori, maghiar şi sovietic, concretizată, de pildă, în înrudirea de atmosferă între *Bagatelele* lui Bartók şi *Sarcasmele* lui Prokofiev.

Profesorul Zeno Vancea, căruia i-a revenit şi onoarea de a prezida una din şedinţele secţiei a II-a a Conferinţei, şi-a prezentat cu succes referatul despre *Primul manuscris al culegerii de colinde a lui Béla Bartók şi corespondenţa adresată lui Constantin Brăiloiu în legătură cu proiectata editare a acesteia.* Culegerea respectivă fusese efectuată de Bartók între anii 1909 şi 1917 în diferite ţinuturi ale Transilvaniei, iar planul de a se realiza o publicare a ei în România se înjghebase, probabil, cu prilejul concertului alcătuit din lucrări ale marelui muzician maghiar, organizat la Bucureşti în octombrie 1924. Zeno Vancea urmăreşte, de-a lungul celor 14 scrisori adresate de Bartók lui Brăiloiu, procesul foarte interesant al desăvîrşirii manuscrisului în vederea tipăririi, subliniind amănuntele semnificative pentru adînca pătrundere, de către Bartók, a esenţei cîntecului popular românesc străvechi. Referatul stabileşte şi o amănunţită comparare a acestui prim manuscris cu versiunea ulterior tipărită la editura „Universal", în 1935, urmărind, din punct de vedere ştiinţific, diferenţele între cele două forme ale aceluiaşi preţios material. Unind deci îmbinarea datelor cu concluzia muzicologică, expunerea profesorului Vancea a oferit un substanţial material inedit cercetătorilor maghiari, pe linia luminării şi mai depline a relaţiilor marelui compozitor cu patrimoniul atît de vast al folclorului nostru muzical şi poetic.

Dacă m-am ocupat mai amănunţit de conferinţa muzicologilor, am făcut-o îndeosebi pentru a informa cercurile muzicale româneşti despre un asemenea deosebit eveniment pe tărîmul ştiinţei muzicii. Desigur că nu voi putea parcurge la fel de amănunţit toate manifestările Concursului şi Festivalului Liszt-Bartók, despre care am mai scris în presă.

În clipele de răgaz, pe care mi le dădea ritmul lucrărilor conferinţei, am intrat de cîteva ori în sala Academiei de Muzică, unde avea loc concursul pianiştilor ; printre concurenţi se număra şi reprezentantul nostru Nicolae Brînduş iar în juriu, alături de personalităţi artistice din lumea întreagă, se afla şi compozitorul Sigismund Toduţă. Întrecerea a fost pasionantă şi a constituit un examen foarte dificil pentru tinerii pianişti, care au avut de făcut faţă la cele cinci probe repartizate în trei etape eliminatorii, incluzînd — ca

Scanned with OKEN Scanner

piese obligatorii — *Sonata în si minor* de Liszt, *Suita opus 14* de Bartók şi una din lucrările mari cu orchestră ale celor doi compozitori. Victoria la un astfel de concurs reprezintă, în adevăr, o consacrare demnă de luat în considerare pentru evoluţia ulterioară a tinerilor virtuozi care au obţinut-o ! Un adevăr care s-a desprins, în orice caz, din desfăşurarea probelor şi din judecata juriului este acela că stilul autentic de interpretare nu poate fi formulat în „reţete", că reprezintă ceva foarte viu şi cu atît mai atrăgător cu cit poate fi privit şi luminat din felurite unghiuri. Fiecare dintre laureaţi, începînd cu foarte tehnicul Gábor Gábos (R. P. Ungară) şi foarte liberul în expresie David Wilde (Anglia) — premiul I —, continuînd cu subtilul colorist Dino Ciani (Italia) — premiul II —, cu romanticul Viktor Belcenko (U.R.S.S.) şi autoritara Thérèse Castaing (Franţa) — premiul III — şi sfîrşind cu sugestiv-temperamentalul Nikolai Evrov (R. P. Bulgaria) — premiul IV — au văzut pe Liszt şi pe Bartók cu alţi ochi. Puncte comune : puterea de convingere, măiestria tehnică (subînţeleasă) şi reţinerea libertăţii expresive în graniţele bunului simţ şi gust. Ca observator la mai multe concursuri internaţionale, mi-am format şi îmi consolidez însă tot mai mult convingerea că, pentru a-şi împlini cu adevărat menirea, asemenea valoroase întîlniri — care sînt „sportive" numai ca formă exterioară de manifestare, dar în fond urmăresc scopul mult mai adînc al unui vast schimb de experienţă — ar trebui urmate de şedinţe de discuţii, concretizate în studii muzicologice de interpretare, care să înfăţişeze concluziile concursurilor, aşa cum se conturează ele din concepţia artistică a celor mai buni tineri interpreţi, din opiniile juriului etc., chiar dacă adesea se înfruntă puncte de vedere diferite sau chiar contradictorii. Astfel de documente ar fi cercetate cu nesaţ de candidaţii la viitoarele concursuri „Chopin", „Liszt-Bartók", „Ceaikovski", „Enescu" etc., care ar sorbi din cunoaşterea lor nespus de preţioase învăţăminte.

Seria concertelor festive a fost deschisă de Orchestra simfonică maghiară de Stat, condusă de Ernest Ansermet ; dirijorul elveţian este, desigur, în vîrstă înaintată şi vitalitatea interpretărilor sale nu mai poate fi cea din trecut. Este însă mişcător să vezi cum acest mare muzician, propagator entuziast, la vremea lor, al creaţiilor unor maeştri ca Debussy, Ravel, De Falla, continuă să se afle în serviciul muzicii contemporane valoroase ; interpretarea pe care o dă *Muzicii pentru coarde, celestă şi percuţie* de Bartók, logic construită, este totuşi întrucîtva lipsită de tensiune specifică. Opus ca temperament şi concepţie, John Barbirolli a fost numai pasiune şi clocot — justificîndu-şi rezonanţa italiană a numelui — în *Concertul pentru orchestră*. Ca şi la Bucureşti (de altfel a reeditat *Sim-*

Scanned with OKEN Scanner

fonia a II-a de Brahms), dirijorul englez a fost sărbătorit cu mare căldură, atît pentru arta sa cît și pentru felul simpatic — exigent dar plin de modestie — în care se comportă pe podium. Afară de Bartók, Barbirolli a onorat muzica maghiară și printr-o execuție, colorată de o delicată nuanță romantică, a unei lucrări de Leó Weiner — *Pastorală, Fantezie și Fugă, op. 23.* Am vrea să sperăm că, la viitoarele vizite în țara noastră, Barbirolli își va pune marele talent și prestanța personalității sale și în serviciul unor pagini alese din muzica românească. Orchestra Radio, pe care a dirijat-o oaspetele, mi s-a părut mai închegată și comunicativ-muzicală decît Orchestra de Stat. Între concertele simfonice, cel mai „senzațional" a fost acela dirijat de Ferencsik în sala mare — dar nesatisfăcătoare ca acustică — a Teatrului Erkel. Clipele de neuitat ale acestei seri se datoresc în primul rînd genialului pianist sovietic Sviatoslav Richter care, sosit pe neașteptate la Budapesta, a apărut ca solist în două lucrări de Liszt — *Concertul în la major* și *Fantezia pe teme maghiare.* A fost cel mai de seamă omagiu adus marelui poet romantic al muzicii, și toți cei ce erau dispuși să declare lucrările lui Liszt ca vetuste și grandilocvente (mărturisesc că n-am fost nici eu străin de un asemenea gînd în timpul execuției poemului simfonic *Tasso*) au trebuit să recunoască faptul că ele pot „electriza" și pe cel mai rafinat dintre esteți, atunci cînd își află un asemenea interpret. Ca de obicei, Richter ne-a învățat să „reconsiderăm" lucrări pe care le credeam de mult cunoscute, ridicînd tensiunea — lirică și dramatică — și dinamismul ritmic la limita posibilului.

După o asemenea emoție, desigur că puterea de percepție a publicului pentru valorile *Simfoniei op. 45* de László Lajtha a fost întrucîtva diminuată ; în schimb, interpretarea *Cantatei profane* de Bartók s-a ridicat din nou la înălțimea unui adevărat eveniment artistic, prin admirabila transparență sonoră realizată de orchestră și corul foarte numeros și prin acel simț al *„desfășurării muzicii în timp"* (termen foarte sugestiv, întrebuințat de Neuhaus) care realiza legătura între originea foarte veche a acestei muzici, inspirată de colinde, și valoarea ei actuală.

Tot János Ferencsik, care în muzica lui Bartók atinge o mare capacitate de interiorizare a sentimentului, a dirijat memorabilul spectacol cu „tripticul" lucrărilor scenice, la Opera de Stat din Budapesta. Un spectacol ca acesta ar merita o cronică specială : mă mărginesc aci să-i relev, doar în treacăt, frumusețea, păstrîndu-mi părerea că incontestabilul farmec romantic al muzicii *Prințului de lemn,* care s-ar cere întruchipat într-o scenografie și o coregrafie mult mai imaginativ-colorată, nu se poate ridica totuși la puritatea și adîncimea filosofică a *Castelului prințului Barbă-Albastră* (lu-

Scanned with OKEN Scanner

crare care ar trebui cîntată cît de curînd și la noi, măcar în execuție de concert) sau la culmile dramatice, aproape exasperate, ale *Mandarinului miraculos,* cu admirabila lui unitate gest-muzică. Chiar și fără să pot înșira toate numele valoroase ale acestui spectacol, trebuie să amintesc pe cîntăreții Mihály Székely și Klára Palánkay, dansatorii Gabriella Lakatos și Viktor Fülöp, coregraful Gyula Harangozó.

Un singur concert de muzică maghiară de cameră (din care am reținut spirituala *Musica leggiera,* pentru cvintet de suflători, de Rudolf Maros și *Cvartetul* de Emil Petrovics — muzică bună dar cu o oarecare monotonie a procedeelor —) nu ne-a putut oferi o oglindă destul de fidelă a noii creații din țara prietenă. S-au remarcat, în mod special, dintre manifestările oaspeților, concertele Orchestrei Radiodifuziunii sovietice — ansamblu care, după triumfalul succes de la noi, și-a continuat turneul la Budapesta, fiind mult aplaudat în Prokofiev și Șostakovici — și cele ale formației engleze de cvartet „Amadeus" — excelentă în Haydn și Britten și puțin prea „olimpiană" în Bartók.

Scanned with OKEN Scanner

PRIMĂVARA LA PRAGA — 1965

Cu prilejul unei conferinţe de presă, organizatorii celei de a XX-a ediţii a Festivalului muzical praghez — ediţie cu un caracter deosebit, desfăşurîndu-se la puţin timp după sărbătorirea împlinirii a două decenii de la eliberarea Cehoslovaciei — propuneau participanţilor o interesantă temă de discuţie, pe marginea faptului că tot mai multe voci cer acordarea unei „greutăţi specifice" mult mai mari muzicii contemporane, în ansamblul manifestărilor : trebuie fiecare întîlnire muzicală internaţională să-şi păstreze specificul propriu sau să înceapă să concureze toate pe aceeaşi linie ? Răspunsul nu este, desigur, simplu de dat ; dar ni se pare că, în momentul cînd Varşovia şi Zagreb-ul propun opiniei publice artistice internaţionale festivaluri strict „specializate", anume dedicate confruntării rodnice a principalelor direcţii manifestate în muzica zilelor noastre, îşi au dreptul la viaţă şi festivaluri cu un caracter mai variat, care tind să vină în întîmpinarea preferinţelor, foarte nuanţate, ale publicului. Fără îndoială însă — şi aceasta s-a văzut clar şi la Praga — nu se mai poate merge astăzi doar pe linia minimei rezistenţe, oferindu-se — fie şi în condiţii de execuţie ireproşabile — doar creaţiile de mult cunoscute şi îndrăgite de toată lumea. Dorinţa publicului de a cunoaşte şi lucruri noi se impune pretutindeni ; pe lîngă aceasta, trebuie să se ţină seama şi de faptul că fiecare festival adună în jurul lui şi o serie de artişti de mare prestigiu şi de critici care îşi îndreaptă atenţia nu spre ceea ce constituie „factorul comun" ci tocmai spre individualitatea — cu cît mai precis conturată, cu atît mai bine — a programelor. O anume structurare a conţinutului Festivalurilor, pe linii directoare care să poată fi lesne sesizate — iată spre

---

Muzica, nr. 8, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce se tinde și trebuie să se tindă cu neabătută stăruință. În Festivalul de anul acesta de la Praga, organizatorii au căutat și au reușit în mare măsură să realizeze o multilateralitate a manifestărilor, din care și amatorul de muzică mai puțin evoluat și cunoscătorul luminat, sau specialistul, puteau alege. Fără îndoială, muzica contemporană nu a fost prezentă la tot pasul ; totuși, în perioada în care am fost de față la concerte și spectacole, am putut asculta un reușit program Schönberg prezentat de ansamblul vienez „Die Reihe", ca și un recital al remarcabilului cvartet american „La Salle", dedicat în întregime muzicii noi, culminînd cu foarte sugestivul *Cvartet 1964* al compozitorului polonez Witold Lutoslawski ; opera lui Șostakovici *Katerina Izmailova* a fost prezentată de colectivul teatrului „Smetana" în condițiuni excelente, iar spre sfîrșitul Festivalului se anunțau *The Rake's Progress* de Stravinsky și *Peter Grimes* de Britten oferite de trupa operei londoneze „Sadler's Wells". Și, pentru că am ajuns la Britten, trebuie să spunem că numele lui putea fi întîlnit în programele festivalului — aș îndrăzni să spun — aproape mai des decît al lui Janáček. Într-un interval de timp destul de restrîns s-au executat : *Concertul de violoncel, Sinfonia da Requiem, Variațiunile pe o temă de Frank Bridge, Cvartetul de coarde nr. 2,* opera *Peter Grimes.* Poate că în legătură cu aceasta s-ar mai putea discuta pentru că, manifestîndu-ne toată considerația pentru atitudinea progresistă și mesajul uman autentic prezent în multe din lucrările sale, nu-l putem socoti pe Britten chiar figura dominantă a muzicii veacului nostru ; o programare atît de masivă a creației acestui compozitor — desigur în defavoarea altor autori contemporani — risca să creeze o înfățișare întrucîtva unidirecționată a artei componistice din ziua de astăzi. Trecînd însă peste această paranteză și adăugînd prezența firească în programe a compozitorilor cehi și slovaci de prestigiu — ca Martinů, Suchoň etc. — se cuvine să arătăm că, deși simpatia pentru muzica nouă își avea limitele ei bine definite, învinuirea de „conservatorism" adusă organizatorilor Festivalului putea fi, pe temeiuri clare, dezmințită. S-ar putea vorbi doar de necesitatea unei mai proporționale distribuiri a accentelor și de cuprinderea unor mai variate orientări stilistice, fără obsesia pericolului „sălilor goale" de care, desigur, și colegii noștri praghezi nu pot scăpa prea ușor.

Revenind asupra manifestărilor dedicate muzicii contemporane, trebuie să spunem că acestea au fost, în general, de bună calitate. Ansamblul de cameră „Die Reihe", de pildă, ne-a arătat la ce limpezime clasică — am spune — se poate ajunge în interpretarea lucrărilor moderne, a căror complexitate pretinde în mod deosebit

redarea cît mai riguroasă și transparentă a partiturii. Se poate afirma că tradiția — sedimentată prin familiarizarea îndelungă cu asemenea muzică — începe să joace un rol tot atît de însemnat ca și în cazul redării cvartetelor de Mozart sau simfoniilor de Beethoven. Înființat în 1958, din inițiativa aceluiași muzician care îl dirijează și astăzi, Friedrich Cerha, ansamblul s-a specializat în interpretarea, bineînțeles, a compozitorilor din școala vieneză modernă, dar și a altor maeștri ai veacului nostru, de la Debussy la Stravinsky, Verèse etc. În primele clipe, ți se poate părea că stilul interpretativ este peste măsură de „obiectivizat", dar nu trece mult timp și începi să le mulțumești muzicienilor vienezi pentru că te pun în contact cu opera înfățișată în modul cel mai clar cu putință. Am ascultat, în cadrul programului Schönberg oferit, mai întîi *Serenada opus 24* pentru clarinet, basclarinet, mandolină, chitară, vioară, violă, violoncel, contrabas și solo bariton (acesta folosit doar într-o mică secțiune a lucrării, cîntînd pe un text de Petrarca). Este o lucrare în care compozitorul a urmărit să aplice scriitura dodecafonică unor forme tradiționale ; deși este compusă cu zece ani mai tîrziu decît *Pierrot lunaire,* opus 21, mărturisim că am preferat cu mult această operă mai timpurie, care răsună și astăzi, la mai bine de patru decenii de la prima audiție, cu o prospețime, o culoare, o atmosferă poetică cu totul speciale și care îi păstrează un loc aparte în peisajul atît de complex și contradictoriu al artei timpului nostru. Instalată într-un fotoliu, ca și cum ar fi depănat — într-o convorbire intimă cu auditorii — o povestire, tînăra soprană vieneză de origină spaniolă Marie-Thérèse Escribano a realizat dificilul *Sprechgesang* folosit de Schönberg cu o asemenea naturalețe și subtilitate a nuanțelor sufletești, încît acesta apărea ca un limbaj familiar, de mult însușit și astfel înzestrat cu o putere de comunicare deosebită.

Din nou a trebuit să constatăm că perfecțiunea interpretării este un factor decisiv în apropierea publicului de muzica nouă cu ocazia recitalului oferit de cvartetul „La Salle", una din excelentele formații de cameră alcătuite din foștii studenți ai școlii superioare de muzică „Juilliard" din New York. În afară de *Cvartetul nr. 2* de Bartók, celelalte lucrări înscrise în program aparțineau unei epoci mai recente. E vorba de *Cvartetul* compozitorului american Leon Kirchner (lucrare de factură neoclasică, în patru mișcări, datînd din 1949), de *Cvartetul,* cu titlul netraductibil *Les avoines folles,* al lui Giuseppe Englert, cîntat în primă audiție anul trecut (lucrare într-o singură mișcare, comportînd totuși opt secțiuni autonome) și, în fine, de *Cvartetul 1964* al lui Witold Lutoslawski. Aceasta este cea mai recentă creație a compozitorului polonez, scrisă cu ocazia

Scanned with OKEN Scanner

celei de a zecea aniversări a asociației suedeze pentru muzică contemporană „Nutida Musik" și cîntată în primă audiție chiar anul acesta, de către cvartetul „La Salle", în sala Muzeului artelor moderne din Stockholm. Compozitorul nu a scris o partitură pentru cvartetul său, ci doar patru partide instrumentale independente, lăsînd executanților o anumită libertate în ce privește sincronizarea lor, după principiile tehnicii aleatorice. Rezultatul este, însă, convingător, lucru care confirmă că talentul și măiestria unui muzician autentic transpar cu limpezime chiar atunci cînd el se adresează mijloacelor de expresie ce nu-i erau poate, înainte vreme, familiare. Lutoslawski reprezintă un tip de artist care a ținut să meargă în pas cu noile cuceriri ale tehnicii componistice, păstrîndu-se, însă, permanent autentic, adică fără să dovedească un anumit „cameleonism" al celor ce vor să vorbească neapărat o limbă nouă înainte de a o pricepe prea bine și a avea, de fapt, ceva personal de spus. Cvartetul lui Lutoslawski, cel puțin într-o asemenea interpretare excepțională ca cea a formației „La Salle", dă, chiar de la o primă ascultare, senzația unei remarcabile inventivități coloristice, evocîndu-ne, pe alocuri, asociația cu un „Debussy al zilelor noastre". Este o muzică de loc ermetică, ba chiar cu o anumită atmosferă poetică foarte comunicativă. Și cu atît mai elocventă cu cît vecinătatea cu lucrarea lui Englert, de pildă, dovedea că procedeele, înstrăinate de misiunea lor de a comunica ceva, rămîn de o nuditate neplăcută.

Au mai fost prezenți în programele Festivalului, în proporții diferite, Hindemith, Bartók, Webern, Prokofiev, Honegger, Stravinsky (cam puțin față de valoarea lui). Au fost programate, de asemenea, o serie de lucrări, mai vechi sau mai recente, ale compozitorilor cehi și slovaci ; și, deoarece puterea de cuprindere a programelor Festivalului era totuși limitată, s-au organizat la „Divadlo hudby", în condițiuni excelente, audiții pe bandă de magnetofon din creația națională contemporană. Dată fiind multitudinea manifestărilor Festivalului, celui ce trebuia, în mod inevitabil, să aleagă între mai multe concerte și spectacole programate în același timp nu-i era posibil să dobîndească o vedere de ansamblu asupra tuturor acestor lucrări. De partea mea, am ascultat noua *Uvertură solemnă* a lui Václav Dobiáš, scrisă anume în cinstea Festivalului, dar care nu pare a adăuga vreo dată semnificativă la creația acestui compozitor, și am luat parte la un concert coral, susținut de excelentele formații „Moravan" și „Ansamblul ceh de cîntece" sub conducerea dirijorului Josef Veselka. Din programul ce evidenția o seamă de soluții stilistice, mergînd de la înrîurirea folclorică evidentă pînă la

un neo-clasicism contemporan ponderat, am desprins admirabilul *Epitaf* al compozitorului Petr Eben, pe versuri de Publius Ovidius Naso : o muzică nobilă, slujindu-se de o polifonie densă dar limpede, deosebit de expresivă şi evocînd cu pătrundere atmosfera de interiorizare reculeasă a textului.

Deşi n-am putut asculta majoritatea creaţiilor prezentate în primă audiţie în cadrul Festivalului, este necesar să includ cîteva informaţii asupra lor, slujindu-mă şi de foarte folositoarea publicaţie *Nouvelles musicales de Prague* — un ghid succint dar eficient în actualitatea muzicală cehă. Îndelung discutată a fost premiera operei compozitorului Jan Hanuš intitulată *Prometheus,* cam nefericit programată, deoarece a coincis cu concertul lui Sergiu Celibidache. Mi se par interesante citatele dintr-un interviu al compozitorului în legătură cu această operă, cu atît mai mult cu cît se inspiră din aceeaşi legendă antică tratată şi în apreciata lucrare a lui Doru Popovici. „*Muzica mea* — scrie Jan Hanuš — *nu încearcă să evoce atmosfera antică sau să anticipeze asupra muzicii viitorului, dar ea tinde să fie contemporană şi să creeze o sinteză a mijloacelor de expresie actuale, fără a se ataşa dogmatic, prin aceasta, nici unuia dintre ele. La fel ca şi Alban Berg care — în* Wozzeck — *întrebuinţînd mai multe forme muzicale şi diverse principii componistice nu simţea nevoia ca ele să fie sesizate ca atare de către auditori, nici eu nu găsesc acest lucru important. În afară de instrumentele convenţionale ale orchestrei, am folosit sunete electronice şi «montaje» de sunete concrete, evident înregistrate pe bandă de magnetofon. Am dorit să valorific în mod intenţionat această excepţie, chiar într-o manieră funcţională, în modul folosirii unor leit-motive. Fiecare conglomerat de sunete electronice sau concrete întruchipează aci anumite simboluri care revin constant în operă (simbolul înflăcărării creatoare a lui Prometeu, simbolul pericolului) dar sînt în chip firesc integrate în ţesătura orchestrală obişnuită. Totuşi, cîteodată ele se opun acesteia, ca, de pildă, în scenele viziunilor lui Prometeu.*"

Pentru prima oară la acest Festival, tradiţionala execuţie a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven — de către Filarmonica cehă sub conducerea lui Karel Ančerl — a fost însoţită de prima audiţie a unei lucrări cehe : această cinste a revenit lui Ilja Hurnik, cu tripticul său orchestral *Ciclopii* : Recitativ, Arie şi Balet. După mărturia compozitorului, titlul nu este o indicaţie programatică ci se referă la concepţia generală a lucrări, la desenul ei monumental, cu mari contraste dinamice. Se mai cuvine să amintim că Eugen Suchoň a prezentat în cadrul Festivalului o *Rapsodie pentru pian şi orchestră,* extrem de discutată după prima audiţie în legătură cu măsura în care

Scanned with OKEN Scanner

compozitorul a reușit să integreze unele noi tendințe stilistice caracteristicelor sale creatoare anterioare ; Pavel Bořkovec, unul din cei mai de seamă profesori de compoziție praghezi, a compus și el, anume pentru Festival, o lucrare cu un titlu foarte original, *Silentium turbatum,* pentru orchestră și solo de contralto. Se pare că acest titlu evocă antiteza veșnică dintre liniște și zgomot, care i-a sugerat compozitorului și anumite elemente de formă ; cea de a doua parte a lucrării, concepută într-o singură mișcare, comportă un solo vocal pe versuri de Hana Prošková, după un fragment din Vechiul Testament.

Este timpul, acum, să părăsim înfățișarea aspectelor legate strict de creația contemporană, pentru a încerca să surprindem ceva din tabloul multicolor al Festivalului, în întregul lui. Desfășurat de-a lungul unei luni întregi, de la 12 mai la 11 iunie, el a necesitat, desigur, un efort organizatoric considerabil ; nu se poate să nu subliniem, de pildă, competența în această privință a experimentatului secretar general al Festivalului, Dr. Vilém Pospišil, care, cu figura sa de un calm imperturbabil, era omni-prezent, rezolvînd spinoasele probleme nelipsite, după cum bine știm, în asemenea împrejurări (...) Trebuie să arătăm că oaspeților Festivalului le-au fost create condiții optime de participare la toate manifestările pe care și le alegeau din programul pus la dispoziție.

Să începem cu spectacolele de operă. De la început vom spune că la Praga trebuie vizionate, în primul rînd, operele naționale, care au cele mai multe șanse să fie prezentate în condiții artistice, firește, superioare din punct de vedere al autenticității celor aflate oriunde în altă parte (să nu uităm totuși și extrordinara versiune a operei *Liška Bystrouška* — Vulpișoara cea isteață — realizată de Felsenstein la „Komische Oper" din Berlin). Am asistat la două spectacole cu opere de Leoš Janáček, prezentate pe scena Teatrului național — *Národni Divadlo* — sub excelenta conducere muzicală a lui Bohumil Gregor. *Jenufa* nu mai este, desigur, de mult, o noutate ; totuși Janáček (care — fie-mi permisă o apreciere personală — rămîne cel mai mare compozitor al poporului său) are darul de a se păstra contemporan prin puterea dramatică concentrată, sobră, a muzicii sale, prin integrarea intonațiilor folclorice unui stil personal de o originalitate evidentă după primele două măsuri auzite. Montarea și decorurile nu aveau, în acest caz, nimic senzațional, menținîndu-se pe linia evocării directe a satului morav ; în schimb interpretarea ne-a captivat prin tensiunea permanentă, la un grad înalt, imprimată desfășurării muzicale. Este cazul să subliniem îndeosebi reușita întruchipării celor două personaje feminine : Sena Jurinac, renumita solistă de origină iugoslavă a Operei din Viena, a îmbinat admirabil

autenticitatea slavă cu cantabilitatea interpretei familiarizate și cu lumea liedului, iar Nadežda Kniplová — fără îndoială, cea mai puternică personalitate cunoscută de noi printre soliștii cehi de operă — i-a dat o replică de covîrșitoare pregnanță dramatică în rolul bătrînei paznice a bisericii.

Am mai văzut opera *Z mrtvého domu* — Amintiri din casa morților — ultima din seria celor zece create de Janáček, — inspirată compozitorului de cumplit de amara confesiune a lui Dostoievski despre viața deținuților din închisorile țariste din Siberia. Este o operă în care toate personajele sînt principale, fiecare trăindu-și propria dramă, idee subliniată în chip ingenios și impresionant de regie (Ladislav Stros) și scenografie (Vladimir Nyvlt) ; eroii se ridică și recad apoi, pe rînd, închiși fiecare în niște „cuști" sau „țarcuri" care simbolizează sfera durerilor și năzuințelor individuale, zdrobite de o comună silnicie, potrivnică omului. În climatul general deznădăjduit, o pată de culoare vie este marcată de scena de „teatru în teatru" din actul al doilea, în care ocnașii joacă pe o scenă improvizată o piesă și o pantomimă — aducînd, în concepția realizatorilor spectacolului, ecouri din străfundurile istoriei teatrului popular.

Pe scena teatrului „Smetana" s-a reprezentat, de asemenea, în bune condițiuni, *Katerina Izmailova* de Șostakovici, operă cunoscută și sub titlul de *Lady Macbeth din districtul Mțensk*, o lucrare mai veche a compozitorului sovietic care, cu mici modificări aduse de autor, a cunoscut succese în ultimii ani pe multe scene mondiale de prestigiu. Drama eroinei, devenită criminală din pricina neputinței de a-și realiza fericirea personală cuvenită oricărei femei, se proiectează pe un fond social sumbru ; compozitorul s-a inspirat din nuvela lui Nikolai Leskov (apărută în 1864) care fusese considerată de Gorki drept *„o perlă a prozei ruse realiste.* Muzica se păstrează în sfera tradițiilor clasice ruse, cu scene de ansamblu de o expresivitate remarcabilă, iar în ce privește individualizarea eroilor principali nu merge pînă la ultimele consecințe ale libretului pe linia accentuării patimilor maladive, înrudite cu lumea dostoievskiană. Erotismul dezlănțuit prezent pe scenă este filtrat de sensibilitatea proprie lui Șostakovici, înclinată mai mult spre tragismul de substanță decît spre incandescența simțirilor primare. Este o operă serioasă și puternică, realizată ca atare în regia lui Karel Jernek, cu contribuția — în rolul titular — a aceleiași excelente Nadežda Kniplová și sub conducerea muzicală a lui Jaroslav Krombholc, fără îndoială cel mai bun dirijor de operă ascultat în cadrul Festivalului.

Nu s-ar putea spune, însă, că toate producțiunile de operă din cadrul Festivalului s-au prezentat la un nivel egal. În general, spectacolele din repertoriul curent s-au realizat în condițiile unei sta-

Scanned with OKEN Scanner

giuni obișnuite, cu participarea — pe cît posibil — a unor oaspeți străini de vază. Lipsa unor repetiții amănunțite, în decursul cărora să se poată ajunge la o concepție de ansamblu a echipei de interpreți, rostirea textului în două sau chiar trei limbi diferite, nu erau de natură să slujească în chip optim creațiile muzicale respective, dînd adesea loc la unele improvizații nu tocmai plăcute. S-a discutat îndelung această problemă cu prilejul Festivalului ; pe de o parte, se pare că nu este acceptată ideea unei interpretări integrale în limba originală a diferitelor opere, foarte anevoioasă din partea cîntăreților cehi și care ar diminua (rămîne de văzut) accesibilitatea spectacolelor în fața publicului praghez. Credem, totuși, că pentru a menține nivelul spectacolelor în concordanță cu acela al unui festival internațional de prestigiu, ar putea fi alese un număr mai restrîns de opere, pregătite în condiții artistice corespunzătoare, cu un număr suficient de repetiții și care — dată fiind calitatea realizării astfel obținute — s-ar putea relua fiecare de cîteva ori, fără a scădea afluența publicului. Repetăm, spectacolele cu operele din marele repertoriu au înregistrat sensibile fluctuații de calitate. Am mers, de pildă, cu încredere să vedem *Flautul fermecat* la Teatrul Tyl, fostul teatru Nostitz, impregnat de atmosfera istoricelor reprezentații mozartiene ce au marcat, în amara viață a genialului maestru, momente de mare lumină. Mărturisim că nu l-am recunoscut pe Mozart, deși în rolul lui Tamino a apărut apreciatul tenor german Fritz Wunderlich. Montarea ne-a sugerat o îngrămădire nu totdeauna de cel mai bun gust ; cele trei „Doamne“ ale reginei nopții aveau, în apariția lor, o eleganță cam frivolă, de cabaret. Decorurile, semnate de prestigiosul Josef Svoboda, utilizau motivul „piramidei“, justificat de înrudirea egipteană a basmului folosit de Mozart ca izvor de inspirație, dar întrucîtva nelalocul lui pe o scenă de proporțiile celei de la Teatrul Tyl. În totul, o amintire nu din cele mai frumoase, întunecată și de necazul de a fi pierdut, în aceeași seară, recitalul — se pare mult apreciat — al formației „Quartetto italiano“.

Peste cîteva zile însă, regăseam tot la teatrul Tyl pe adevăratul Mozart. De astă dată, prestigiul lui Josef Svoboda ne-a apărut întru totul justificat de o scenografie economică, mobilă și sugestivă, care a ajutat mult libretului, nelipsit de deficiențe, al operei *Don Giovanni* să-și mențină atractivitatea permanent vie, de-a lungul unui spectacol ce nu crea nici o clipă senzația de oboseală. Sub conducerea muzicală a lui Robert Brock și în regia lui Václav Kašlik, s-a realizat o sudură mult mai eficientă a ansamblului de interpreți, însuflețiți — este adevărat — de contribuția foarte marelui artist care este italianul Cesare Siepi. Cîntul și mijloacele actoricești se con-

Scanned with OKEN Scanner

topeau, în autentica reîncarnare a personajului Don Giovanni pe care ne-a oferit-o, într-un aliaj atît de omogen încît toate convenţionalismele proprii teatrului liric dispăreau, alungate de verva irezistibilă a prezenţei sale. Dintre ceilalţi interpreţi, este drept să subliniem îndeosebi excelenta creaţie a lui Karel Berman, în Leporello.

La 19 mai, Nicolae Herlea a fost îndelung aplaudat de publicul Festivalului în cadrul spectacolului cu *Don Carlos* de Verdi, în care a interpretat rolul lui Rodrigo, marchiz de Posa. Dat fiind că publicul nostru nu a avut încă prilejul să aprecieze această creaţie a eminentului nostru cîntăreţ, ne vom opri o clipă asupra ei. Structura dramatică şi muzicală a personajului convine admirabil calităţilor recunoscute ale lui Herlea. Posa reprezintă figura cea mai nobilă şi luminoasă a operei, un element de echilibru în zbuciumul pasional ce se desfăşoară în jurul lui şi mai cu seamă un susţinător dîrz al năzuinţelor de libertate ale poporului Flandrei, asuprit de ocupaţia spaniolă a cumplitului monarh Filip al II-lea. Prieten devotat al infantelui Don Carlos, susţinîndu-şi cu neabătută dîrzenie ideile înnoitoare, Posa va fi asasinat mişeleşte de către Inchiziţie. Cîntînd în limba italiană şi în spiritul celor mai bune tradiţii ale *bel-canto*-ului, Herlea şi-a evidenţiat din nou frumuseţea glasului, întrebuinţată totdeauna cu naturaleţe, în limitele firești, fără stridenţe şi exagerări. El a realizat o frumoasă gradaţie a rolului, ale cărui momente semnificative ni s-au părut, alături de duetul cu Don Carlos, îndeosebi marea confruntare cu Filip, personaj interpretat cu prestanţă de către basul sovietic Ivan Petrov. Culminaţia a constituit-o patetica scenă în care Posa vine să aducă îmbărbătare lui Don Carlos, întemniţat de Filip — scenă la capătul căreia marchizul se stinge din viaţă, răpus de ucigaşii trimişi de marele inchizitor. Aci, tensiunea emoţională imprimată de cîntăreţ a apărut sensibil sporită, iar publicul a salutat contribuţia artistului român prin ovaţii îndelungate.

Desigur că, pregătit mai în amănunţime, întregul spectacol, desfăşurat în regia lui Karel Jernek şi sub conducerea dirijorului Albert Rosen, ar fi ajuns la un grad superior de finisare, sub raportul mişcării scenice şi al intensităţii — nu totdeauna proporţionate — a acompaniamentului orchestral faţă de partea vocală. S-a impus, totuşi, afară de contribuţia oaspeţilor, muzicalitatea interpretei Elisabetei de Valois, Libuše Domaniská ; cît priveşte pe tenorul Ivo Žídek, în Don Carlos, stilul verdian nu ni s-a părut a-i fi tocmai cel mai apropiat.

Am ascultat-o, cu mult interes, pe Galina Vişnevskaia, soprana sovietică ce şi-a cucerit un frumos renume internaţional, în unul din rolurile ei de predilecţie : *Aida*. Are, în adevăr, un glas frumos,

Scanned with OKEN Scanner

înfățișarea scenică este plăcută, dar dicțiunea destul de defectuoasă o impiedică pe interpretă să susțină linia mare a frazei, splendid arcuită de compozitor în marile arii ale operei. Rămînem îndeosebi cu amintirea unor subtile „filaje", în *pianissimo*, care atestă, totuși, calitatea artistei. Se pare că în recitalul în care a apărut însoțită, la pian, de soțul ei, reputatul violoncelist Mstislav Rostropovici, Vișnevskaia s-a simțit mult mai la largul ei.

Părăsind acum scena operei, să ne îndreptăm spre podiumul simfonic. În cadrul ediției de anul acesta a Festivalului „Primăvara la Praga", organizatorii au reușit să reunească contribuția unor importante forțe artistice, printre care citățm, alături de principalele orchestre ale țării (Filarmonica cehă, Filarmonicile din Brno și Bratislava, orchestra F.O.K. și orchestra Radiodifuziunii din Praga —), colectivele simfonice „London Symphony Orchestra", sub conducerea lui Georg Solti, Orchestra Radioteleviziunii Sovietice, dirijată de Ghennadi Rojdestvenski, Orchestra din Cleveland, sub conducerea lui Georg Szell, „Camerata Academica" din Salzburg, dirijată de Bernhard Paumgartner. Este o defilare impunătoare, pe care nu ne propunem să o înfățișăm aci în toată amploarea ei. Ne vom mărgini să desprindem aspectele cele mai semnificative. Un eveniment salutat entuziast de public, presă și orchestră însăși a fost apariția lui Sergiu Celibidache, la 18 mai, în fruntea Filarmonicii Cehe. Deși plecat din țară încă din 1937, reputatul dirijor nu a adoptat nici o naționalitate străină, se consideră el însuși și este cunoscut în mod general de întreaga critică internațională ca muzician român. Celibidache, care a fost din 1945 pînă în 1952 prim-dirijor al Filarmonicii din Berlin și care de atunci lucrează în mod permanent cu cîteva formații de prestigiu — în acele condiții de repetiții îndelungate care să-i permită realizarea autentică a intențiilor sale — ni s-a revelat în adevăr ca o personalitate artistică excepțională. Cunoscut pentru exigența sa ce nu cunoaște compromisul, el a antrenat pe membrii experimentatei Filarmonici Cehe într-un efort susținut, cu scopul obținerii, în cele cîteva zile avute la dispoziție pentru pregătirea concertului, a unei cît mai mari perfecțiuni artistice. Începînd de la migăloasa punere la punct a acordajului și pînă la construirea de ansamblu a unor interpretări în care cizelarea amănuntului se îmbina cu permanenta preocupare pentru soliditatea arhitecturii sonore, Celibidache a condus pe instrumentiști către atingerea unui ideal muzical de mare frumusețe. *Metamorfozele simfonice* de Hindemith au primit o tălmăcire ce le restituia, alături de umorul rezultat din prelucrarea, pe alocuri nelipsită de ironie, a temelor lui Karl Maria Weber, temeinicia construcției de care nu se desparte niciodată muzica maestrului german contemporan. A urmat

Scanned with OKEN Scanner

o memorabilă versiune a suitei simfonice *Ma mère l'Oye* de Ravel, cu un colorit sonor de extrem rafinament, evocînd un climat ireal, de basm. În fine, *Simfonia a IV-a* de Brahms a răsunat cu o admirabilă puritate, eliberată de balastul supraîncărcărilor patetice, împrospătată parcă de contactul direct cu gîndirea creatoare a compozitorului. Celibidache a pregătit magistral toate punctele culminante, în care forța temperamentului său a prilejuit desfășurări emoționale impresionante. Arta sa este o îmbinare, rareori aflată la acest grad superior de realizare, între puterea de comunicare a artistului înnăscut și luciditatea cultivată a gînditorului muzical. *„Mare dirijor, mare orchestră"* — suna titlul exclamativ al unei cronici apărută după concert și adevărul este că între podium și ansamblu s-a stabilit o comuniune artistică de foarte bună calitate.

A fost așteptată cu mult interes și apariția formației *London Symphony Orchestra ;* în adevăr, orchestra ne-a uimit prin admirabila unificare a culorii sonore, felul de a emite sunetul la suflători (ce alămuri catifelate !) armonizîndu-se cu cîntul coardelor într-un tot de admirabilă organicitate. Stilul orchestrei, ca acela al tuturor formațiilor engleze, se caracterizează prin claritate, măsură, echilibru, calități ce fac din execuția unei *Simfonii* de Haydn — în speță : *nr. 104, în re major* — un eveniment memorabil. *Sinfonia da Requiem* de Britten, ascultată într-o versiune optimă de concert, a comunicat ceva din tragismul clipelor trecutului război, redat de compozitor într-o partitură scrisă în acei ani de grele încercări. În fine, *Simfonia I* de Brahms, din care rămînem cu amintirea sunetului ideal, ridicat parcă din adîncuri, al coralului de alămuri din final. Totuși, concepția interpretativă ni s-a părut mai comună decît cea a lui Celibidache. Georg Solti este un foarte reputat dirijor, realizările sale mai ales pe tărîmul operei fiind unanim salutate în ultimii ani. Gestica sa puțin agitată și tot timpul „de jos în sus", ca dinspre fosă spre scenă, este însă întrucîtva obositoare și nu favorizează unitatea liniilor mari. Altminteri, un temperament expansiv, exteriorizat în „bisuri" ce au ridicat sala în picioare. „Camerata Academica" din Salzburg a fost o mică decepție. Sub conducerea venerabilului Bernhard Paumgartner, această formație, dedicîndu-se popularizării operelor simfonice mai puțin cunoscute ale lui Mozart, tratează pe ilustrul concetățean ca pe un prieten vechi, căruia, întîlnindu-l în fiecare zi, nu-i mai dai poate toată atenția cuvenită calităților lui rare. Dintre concertele simfonice la care am asistat, mai menționăm pe cel al Filarmonicii cehe sub conducerea lui Paul Klecki, un muzician plin de căldură romantică ; am ascultat, în această interpretare, *Verklärte Nacht* de Schönberg, opus de rezonanțe wagneriene foarte familiare, și *Cîntecul pămîntului* de Mahler, în care am apre-

Scanned with OKEN Scanner

ciat contribuția solistică a excelentei Vera Soukupová și mai puțin pe a lui Beno Blachut. Totuși, aci putea fi făcut efortul de a se cînta textul în limba originală ! Cît despre André Navarra, celălalt solist al programului, a trecut peste dificultățile *Concertului în re major* de Haydn cu o supremă autoritate.

O mulțime imensă a participat la execuția oratoriului *Belsazar* de Händel, oferită în cadrul impresionant al catedralei Sv. Vit, cu concursul Filarmonicei slovace, a corului și soliștilor Radiodifuziunii din Berlin (R.D.G.), sub conducerea dirijorului Helmut Koch. Din păcate, condițiile acustice nu sînt, aci, cele mai favorabile. Mult mai plăcut a fost un concert cu muzică de Bach și Cernohorsky oferit la Sv. Mikuláš de către orchestra de cameră din Praga și ansamblul coral ceh, cu participarea organistului Petr Sovadina și sub conducerea dirijorului Josef Veselka. Un mare număr de tineri sorbea, cu aviditate, muzica maeștrilor clasici !

Ar fi obositor să înșirăm numele tuturor soliștilor instrumentiști, dirijorilor, formațiilor, care și-au dat concursul la reușita Festivalului. Menționăm pe Annie Fischer (deși n-am fost prea încîntați cînd, în loc de *Concertul nr. 3* de Bartók a apărut pe neașteptate în *Nr. 1* de Beethoven), John Ogdon, Mstislav Rostropovici.

N-aș vrea să închei fără să amintesc o trăsătură ce mi s-a părut deosebit de pozitivă în ediția din anul acesta a „Primăverii la Praga" : pe lîngă reputatele formații naționale — Cvartetele „Smetana", „Janáček", „Vlach" etc. — organizatorii au reușit să obțină concursul și altor formații de mare calitate de peste hotare — dintre care pe unele le-am amintit — cum sînt cvartetele „La Salle" (S.U.A.), „Quartetto italiano", „Amadeus" (Anglia), „Weller" (Austria) etc. Ele s-au întrecut, deci, aproape ca într-un nedeclarat concurs, realizînd astfel o pilduitoare propagandă a neîndeajuns prețuitei muzici de cameră și impunînd frumusețile ei marelui public !

Scanned with OKEN Scanner

LA ZAGREB : BIENALA DE MUZICĂ

Inaugurînd manifestările Bienalei de muzică contemporană de la Zagreb, care a reunit de curînd compozitori, interpreţi şi critici din multe ţări ale lumii — producători şi „consumatori" de muzică nouă — preşedintele sfatului oraşului, Ratko Karlović, arăta că acest festival este conceput într-un spirit larg cuprinzător. *„Este cu deosebire important* — spunea el — *ca la Bienală să ia parte artişti muzicieni de cele mai diferite formaţii estetice, care să poată fi aci apreciate şi supuse unei critici obiective. Pentru că Bienala din Zagreb, acceptînd fenomenul muzicii contemporane, caracterizată în ansamblu prin tendinţa specifică a căutării unor noi posibilităţi expresive, nu urmăreşte să impună în chip exclusiv o anumită orientare, ci îşi deschide porţile creaţiei muzicale a secolului XX — în întregul lui."* Pe de altă parte, compozitorul Milko Kelemen, preşedintele Consiliului artistic al Bienalei, sublinia cu satisfacţie că muzica iugoslavă a cunoscut în ultimul timp o perioadă de avînt creator şi că se poate prezenta în faţa publicului cu un număr aproape dublu de lucrări faţă de ediţiile anterioare ale festivalului ; în acelaşi timp, s-a urmărit ca, alături de personalităţi de circulaţie mai largă în peisajul muzicii contemporane, să fie reprezentaţi aci şi unii tineri compozitori încă prea puţin cunoscuţi şi pentru care Bienala să fie un fericit prilej de confruntare cu opinia publică muzicală internaţională.

Într-adevăr, acestea au fost coordonatele pe care s-au situat concertele Bienalei : varietate de orientări estetice, prezenţă masivă a creaţiei iugoslave, debutul internaţional al multor tineri compozitori. Şi ce adevăr s-a desprins, după părerea mea, cu mare pregnanţă ? Că elementul de „şoc" al anumitor tehnici componistice nu

---

Contemporanul, 16 iunie 1967.

Scanned with OKEN Scanner

mai impresionează și nu mai miră pe nimeni și că tocmai de aceea a venit timpul să se cristalizeze criterii valorice mai definite, în funcție, în cele din urmă, de eficiența expresivă a muzicii prezentate. Organizatorii Bienalei au fost, să o recunoaștem, foarte generoși și au dat prilej de audiție unei cantități enorme de lucrări noi, chiar cu riscul neglijării valorilor consacrate ale muzicii veacului nostru. Josip Stojanović, întreprinzătorul organizator al Festivalului, a stimulat energiile creatoare și a depus un mare efort pentru a colecta lucrări de pretutindeni. Din audierea, însă, a unui atît de mare număr de produse ale actualității imediate reiese cu claritate faptul că tocmai în cazul unei arte în care elementul intelectual, elaborarea riguroasă, accentuarea noutății surselor sonore sînt pe primul plan, vibrația personalității compozitorului se dovedește cu atît mai prețioasă, fiind singura capabilă să însuflețească procedeele, să le confere valențe expresive. Căci altminteri, riscăm să ne pierdem în noianul unei muzici care poate deveni — prin însăși fuga de banal — uniformă și anonimă. Multe lucrări sînt ambigue, le lipsește o axă precisă, exprimă dorul afirmării fără să ajungă la o cristalizare convingătoare. Altele, dimpotrivă, te captivează — oricît de neobișnuit ar fi limbajul pe care-l vehiculează. De aceea, din orice concert se desprindeau întotdeauna „insule" ridicate deasupra nivelului general, reținînd atenția și fixîndu-se în memorie. Pînă la urmă, acestea sînt cele ce dau greutatea specifică unui asemenea festival. Un element primordial al reușitei este — în orice caz — măiestria interpreților, mai cu seamă dată fiind dificultatea ca lucrările noi să se impună, de la prima audiție, ascultătorului, care nu are șanse să le recepteze decît cînd sînt prezentate în versiuni optime.

Interpreți excelenți n-au lipsit la Bienală, începînd chiar cu „Soliștii din Zagreb" ai lui Antonio Janigro, care au avut și meritul de a prezenta lucrări foarte variate ca factură, încheind programul cu *Concertino pentru orchestră de coarde de Stravinsky* și aducînd astfel, în concluzie, echilibrul reconfortant al valorilor sigure. Am mai admirat, în acel concert, și contribuția remarcabilului tînăr oboist elvețian Heinz Holliger, care a prezentat, între altele, un plin de umor *Capriccio* al polonezului Kryzstof Penderecki. Am ascultat în aceeași seară și una din cele mai expresive lucrări din Festival, ciclul de *Imagini* al compozitorului german Wolfgang Fortner, pe parcursul cărora scriitura muzicală nu lasă nici o clipă impresia de ariditate. Din creația iugoslavă am reținut, între multe altele, piesa *Sigogis* a compozitorului Petar Osghian, care reușește, în adevăr, așa cum își propune, *„o sinteză a mijloacelor sonore moderne cu intensitatea de expresie"* ; de asemenea, compozitorul Primož Ramovš din Ljubljana a izbutit să dea un sens captivant continuelor con-

Scanned with OKEN Scanner

traste de sonoritate prin care se caracterizează piesa *Antiparalele*, iar alt compozitor sloven, Vinko Globokar, a impresionat puternic prin cantata *Voje*, inspirată de Maiakovski.

Unul din cele mai bune concerte locale a fost acela al ansamblului „Grupa M.B.Z. 66" din Zagreb, o formație tînără, care, sub conducerea dirijorului Igor Gjadrov, a prezentat un program plin de interes, avînd, printre altele, calitatea de a înfățișa o serie de tineri compozitori sovietici — unii prezenți la festival — adepți ai unor tehnici noi de compoziție ; dintre ei, Andrei Volkonski mi s-a părut de departe personalitatea proeminentă, cu un ciclu vocal pe texte populare, intitulat *Jeluiri* pentru soprană și un ansamblu de cameră, în care un melodism personal și de mare vibrație interioară își supunea cu autoritate procedeele tehnice. În același concert s-a impus și tînărul spaniol Enrique Raxach, cu lucrarea *Estrofas*, în care un ansamblu instrumental redus crea imagini pline de culoare, aducînd cumva — mai ales prin intervenția percuției — ceva din peisajul natural și folcloric iberic.

Înșiruirea de multe nume și formații ar putea deveni obositoare pentru cititor ; se cuvine totuși să menționăm măiestria impresionantă a cuplului pianistic al fraților Alfons și Aloys Kontarsky din Köln, admirabili în orice muzică. Pe parcursul recitalului lor, au înfățișat o gamă foarte variată de lucrări : de la consacratele *Structuri* de Pierre Boulez și pînă la *Tablourile vivante* ale lui Sylvano Busotti, în care corzile pianului erau încărcate cu tot felul de unelte adjuvante, asemănătoare arsenalului unui cabinet de tortură medieval. Ciupirea, zgîrierea, izbirea corzilor cu ciocanul nu reușeau totuși să salveze muzica, în fond destul de încărcată și banală. Alteori însă, folosirea unor asemenea noi efecte sonore slujea exprimării unui talent autentic, ca acela al compozitorului american Earl Brown.

Cu cea mai mare considerație a fost primită la festival participarea Orchestrei Naționale a Radiotelevizіunii franceze, formație de mare prestigiu, care sub conducerea dirijorilor Maurice Leroux și Ernest Bour a prezentat două concerte cu un program substanțial și temeinic pregătit, de la Debussy la Xenakis, trecînd prin Stravinsky, Messiaen, Dutilleux, Ligeti și Berio.

La Bienală a participat un grup de compozitori români, incluzînd pe Mircea Chiriac, Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Costin Miereanu și Cornel Țăranu ; prezența românească a fost primită cu multă simpatie, iar conferința de presă — la care s-a înfățișat o expunere asupra tradițiilor și succeselor actuale ale muzicii românești și s-a făcut mai îndeaproape cunoștință cu fiecare dintre membrii delegației noastre — s-a bucurat de interes. Se poate afirma că în

Scanned with OKEN Scanner

momentul de față muzica românească, în multitudinea ei de aspecte, s-ar cuveni să fie mult mai larg cunoscută și că ar putea deștepta atenția generală a cercurilor artistice internaționale, iar înregistrările ei pe discuri — care au marcat realizări meritorii — ar trebui să se bucure de o sporită propagandă și circulație. Nu mai vorbim de faptul că, pe parcursul Bienalei, ni s-a întîmplat de multe ori să ne gîndim că o prezență mai masivă a școlii componistice românești la asemenea festivaluri sau — de ce nu — la manifestări de muzică contemporană anume organizate la noi, cu participare internațională, ar fi de un nivel calitativ mult superior față de o seamă de alte contribuții, care se bucură, în momentul de față, de o răspîndire mai sistematică.

În concertele Bienalei au fost prezentate două lucrări românești. Cantata *Apărută din stele*, de Alexandru Hrisanide, o partitură amplă, pe text de Mallarmé, a fost situată în centrul unui concert de seară, dat în principala sală a Bienalei. În cantată se conturează opunerea unui principiu baroc, am spune neoclasic, concretizat în partea corală și într-un mare solo de orgă, față de trepidația frenetică a ritmurilor și instrumentației moderne. Este o dualitate exprimată cu claritate și sesizată ca atare de la prima audiție, iar această pregnanță a ideii este una din laturile prin care mi se pare că tînărul nostru compozitor a reușit să se individualizeze în ansamblul festivalului. În ce privește piesa *Dialoguri* pentru șase instrumentiști, de Cornel Țăranu, ea se caracterizează prin alternarea unor fraze abrupte, colțuroase, pline de tensiune, cu altele, în care se instaurează o atmosferă lirică, doinită, familiară nouă și din alte lucrări ale compozitorului, deși se exprimă aci cu mijloace mai noi, dar nu mai puțin specifice atitudinii sale.

La Zagreb s-au desfășurat și lucrările unui congres muzicologic, cu tema *Discul în cultura muzicală contemporană*, organizat de „Centrul Muzical Internațional" din Viena ; au luat parte numeroși specialiști și muzicologi de prestigiu, printre care Jack Bornoff, secretarul executiv al Consiliului Internațional al Muzicii din cadrul UNESCO, profesorul vienez Kurt Blaukopf, care a prezentat unul din referatele de bază, cu pasionante implicații de sociologie muzicală etc. Am constatat și aici că discul românesc ar trebui să fie mult mai larg cunoscut și, la cererea conducătorilor congresului, am prezentat o expunere succintă asupra realizărilor obținute la noi în ce privește concretizarea, în înregistrări, a succeselor compozitorilor și interpreților români. S-au expus la congres multe idei de mare însemnătate în ce privește importanța discului ca instrument de difuzare a culturii muzicale ; sper să mai am prilejul să revin asupra lor.

Scanned with OKEN Scanner

STAGIUNE ESTIVALĂ LA VIENA

Wien hat immer Saison — Viena are oricînd stagiune — scrie pe marile afişe ale capitalei austriece, care asigură pe oaspeţii ei că, deşi au venit să-i vadă frumuseţile în perioada concediilor, se pot bucura totuşi, măcar în parte, de spectacolele teatrale şi muzicale de universal recunoscută tradiţie. Desigur, varietatea acestora este mai redusă şi nu lasă vienezului sau turistului posibilitatea obişnuitei alegeri. Totuşi — de ce să ne plîngem ? — am văzut două spectacole muzicale şi ambele excelente.

Primul era la *Theater an der Wien,* a cărui scenă a găzduit cîndva premiera *Flautului fermecat* de Mozart şi apoi a unicei opere beethoveniene, *Fidelio.* Acum, pe toată întinderea stagiunii estivale, afişul este deţinut de o singură lucrare, nemuritoarea *Văduvă veselă* de Franz Lehar, de care vienezii, după cît se pare, nu s-au plictisit de fel — deşi, de bună seamă, o cunosc de mult pe dinafară — probă că în fiecare seară spectacolul se reprezintă cu casa închisă. Calitatea montării şi interpretării justifică, de altfel, din plin acest succes de public, spectacolul este *tînăr* şi plin de prospeţime, nelăsînd de loc impresia că a fost încropit, de bine de rău, pentru a umple un gol nedorit, pe timpul verii. Distribuţia însăşi ne-o dovedeşte. În rolul lui Danilo, am admirat pe reputatul actor vienez Johannes Heesters, un amorez ceva mai „copt" decît se obişnuieşte şi care nu excelează printr-o voce tunătoare. În schimb, farmecul personal, felul cum ştie să îmbine distincţia evoluţiei scenice cu hazul situaţiilor, integrarea autentică în cele mai bune tradiţii ale operetei clasice sînt inimitabile. Heesters are ca parteneră — în rolul titular — pe soprana maghiară Erzebeth Hazy, care dispune

---

România liberă, 4 august 1968.

Scanned with OKEN Scanner

din plin de resursele vocal-muzicale și actoricești pentru a rezolva în bune condițiuni sarcina de loc lesnicioasă de a întruchipa *Văduva* în fața unei asistențe deosebit de exigente și care a văzut, desigur, în acest rol, pe multe vedete de reputație mondială.

Mare ne-a fost bucuria să vedem pe afișul acestui spectacol și numele cîntărețului nostru Valentin Teodorian, care se integrează admirabil, în rolul lui Camille de Rosillon, stilului cu adevărat vienez imprimat de regizorul Rolf Kutschera, dirijorul Rudolf Bibl și cultivat de întreaga echipă de interpreți. Într-un asemenea context, alegerea lui Teodorian pentru a susține unul din rolurile principale ale operetei — pentru o întreagă stagiune — este un semn de prețuire deosebită. Și am spune chiar că însușirile specifice ale tenorului nostru, muzicalitatea-i caldă și cultivată, în același timp, ca și reala dezinvoltură și eleganță a jocului, îmbogățesc, cu o nuanță aparte, tabloul general al spectacolului. Succesul își află ecou, de-altminteri, și în cronici. Reproducem, de pildă, un citat din cel mai citit ziar vienez, *Kurier* (17 iulie, pag. 11) : *„Valencienne este curtată de un tînăr Rosillon român, de o simpatică eleganță lirică în cînt și în joc... Vocea este plină de căldură, are culoare și expresia are intensitate și gust. Succesul ne-a lăsat să presupunem că în afară de Valencienne și multe alte doamne ar fi dorit să-l urmeze pe domnul Valentin Teodorian în pavilion...“*

Nu multe alte doamne însă — ca să fim consecvenți cu umorul vienez al cronicarului (Herbert Schneiber) — ar fi avut frumusețea și farmecul interpretei Valenciennei, cîntăreața elvețiană Marion Briner. Și n-ar fi drept să nu amintim și contribuția altor interpreți, ca Fritz Ollendorf (baronul Mirko Zetta), Hugo Gottschlich (Njegus) etc.

Un alt spectacol de mare atractivitate este cel prezentat de *Wiener Kammeroper* în sala de teatru de la castelul Schönbrunn, într-un cadru deosebit de adecvat unei asemenea opere de epocă, avînd caracterul unei comedii muzicale „de cameră“, cum este *Signor Bruschino* de Rossini. Pînă acum, ce-i drept, cunoaștem mai mult uvertura operei, difuzată adesea la Radio în înregistrări prestigioase. Vă pot însă asigura că întreaga lucrare este pe deplin demnă de a fi cunoscută și că se situează, pe plan muzical, la nivelul de vervă scînteietoare corespunzător, în teatru, creațiilor unor Molière sau Goldoni. *Signor Bruschino* — un burghez bogat — are nedumerirea, determinantă a unei mînii și indignări pline de haz, de a vedea înfățișîndu-i-se cu depline temeiuri și dovezi, drept fiul său, pe un cu totul alt tînăr, travestit de bună seamă pentru niscaiva interese amoroase. Intriga este destul de subțirică, dar permite evoluția, concentrată, a tuturor calităților caracteristice geniului lui Rossini,

Scanned with OKEN Scanner

care i-au asigurat nemurirea. De altfel, spectacolul a fost realizat pentru a marca comemorarea a o sută de ani de la moartea compozitorului. Cu acompaniamentul orchestrei Radiodifuziunii vieneze, dirijată de Hans Gabor, cîţiva cîntăreţi de talent asigură reconstituirea fidelă a stilului rossinian, în frunte cu Horst-Meyer, interpretul rolului titular, cu o voce de mare amploare şi calitate şi cu o „mască" comică irezistibilă. Vocal, cel mai aproape de valoarea sa îl aflăm pe Helmut Berger, într-un rol mai mic. Spectacolul are meritul de a promova, în genere, o echipă tînără, din care se cuvin reţinute numele lui Allan Evans şi Eva Roland. *Signor Bruschino* are şi el, în fiecare seară, sala plină, astfel că, în adevăr, toţi oaspeţii Austriei care n-au putut încă să plece la Festivalul din Salzburg au ce asculta şi ce vedea şi la Viena.

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ FESTIVALURI

Holland-Festival

Îmi amintesc că, după ce trecusem destul de calm pe lîngă niște compoziții monumentale, am încremenit, la muzeul „Mauritshuis" din Haga, în fața unui tablou de dimensiuni mult mai modeste, portretul unei fete de Vermeer ; frumusețea lui te învăluie, te captivează, fără putință de scăpare. Olandezii s-au obișnuit, deci, cam de multișor, să ridice cotidianul la înălțimea artei, aceasta păstrîndu-și o naturalețe, o robustețe sau grație firească, care vorbesc de la sine. Nu e nevoie de prea multe cercetări ca să-ți dai seama că această taină a limpezimii echilibrate o poți afla la tot pasul rezolvată într-un chip care alcătuiește însăși esența atmosferei olandeze. Așa se explică de ce *Holland-Festival,* ale cărui manifestări, cu centrul la Amsterdam-Haga-Rotterdam, se desfășoară concomitent în cam douăzeci de localități din toată țara, nu creează totuși nici o clipă senzația de aglomerare sau supradimensionare căznită ; lipsa, cel puțin aparentă, a febrilității și a „sufletului la gură" te lasă, prin compensație, să te concentrezi asupra valorilor de substanță. De pildă, la o întîlnire a tuturor criticilor de la Festival, gazda noastră, Domnul Elsendoorn, desfășoară, cu surîsul pe buze, o virtuozitate ospitalieră de invidiat, găsind să spună fiecăruia ceva nu doar politicos, ci specific, spiritual și individualizat. Așa se întîmplă și la concertele și spectacolele lui *Holland-Festival,* în care arta te întîmpină nu cu solemnitate înzorzonată ci cu prietenie. Este însă, de bună seamă, prietenia unui om de vază, nu a unuia cu care ai ajuns la gradul de familiaritate ce-ți permite să-i uiți calitățile.

— Mărturisesc dintru început, în Olanda trebuie să faci oarecari eforturi ca să-ți aduci aminte că ești critic *muzical* și nu plastic, să

Contemporanul, 16 august 1968.

te smulgi din mreaja muzeelor pilduitoare nu numai prin ce dar și prin *cum* expun, să te desparți pentru cîteva ceasuri de farmecul canalelor din Amsterdam, porțelanurilor din Delft și nesfîrșirii de vapoare din Rotterdam și să poposești, la înserare, pe fotoliile Festivalului.

Cea mai cuprinzătoare privire am avut-o, în primul rînd, asupra spectacolelor de operă : din cele cinci titluri, doar *Fiul rătăcitor* al lui Benjamin Britten, reprezentat mai spre sfîrșitul festivalului, ne-a rămas necunoscut. *Platée* de Rameau la „Theatre Carré" din Amsterdam dovedește că opera-balet a maestrului francez are șanse să devină astăzi chiar un spectacol popular, realizatorii (regia Tom Lutz, coregrafia Vittorio Blagi) netemîndu-se să exploateze comicul buf în toată „cruditatea" lui. Michel Sénéchal, în travesti, este irezistibil în rolul titular ; tot așa și Bruno Maderna, teoretician și propagator al muzicii moderne, care — ca dirijor al spectacolului, mînuind stereofonia a două grupuri orchestrale coordonate și cu ajutorul televizorului — nu pregetă, cu haz și bonomie, să accepte să fie adus la pupitru de un grup de „făpturi ale mlaștinilor", care-și permit și gesturi de zeflemea la adresa *maestrului*. La antipodul acestui spectacol, aflăm versiunea impunătoare prin grandoare dramatică și monumentalism adevărat a operei *Moses și Aron* de Schönberg, prezentată de „Deutsche Oper am Rhein" din Düsseldorf. Muzica lui Schönberg, prin excelență *intelectualizată* îți dă posibilitatea — de altfel, îți trebuie un oarecare timp de aclimatizare pînă să concepi că Schönberg poate fi reprezentat pe scenă, cu decoruri, costume, machiaj și mai ales *balet* — să ridici subiectul cu rezonanțe biblice la înălțimea absolutului : opoziția dintre „efect" și autenticitate, dintre pitoresc și esențial, dintre artizanatul minor și opera de artă durată în marmura veșnică a *ideii*... Mi se pare imens de greu să redai toate acestea „în carne și oase" ; și totuși, spectacolul este convingător (regia Georg Reinhardt) tocmai în concepția lui statuară în care nu se înfruntă parcă om cu om, ci munte cu munte. Memorabilă creația lui Peter Meven *(Moses)*, scenele corale de masă ; coregrafia (Erich Walter) este de mare succes, dar ne putem întreba dacă senzualitatea ei exprimată foarte „pe șleau" nu iese pe alocuri din stilul, altminteri pur, al întregii desfășurări scenice.

Peste spectacolul cu *Macbeth* de Verdi se poate trece ceva mai repede, căci dorința evidentă a organizatorilor festivalului de a sluji memoria unanim popularului maestru italian prin *reînvierea* unei opere mai puțin cunoscute s-a izbit de convenționalismul destul de rutinier al regiei și interpretării. În schimb — la puțin timp după ce Inge Borkh ne revelase la București *Elektra* —, am avut prilejul să ne întărim convingerea, prin spectacolul cu *Salomé* oferit de festi-

valul olandez, că Richard Strauss se menține sus de tot printre creatorii de dramă muzicală, chiar și în lumina multiplelor experiențe încercate pe acest tărîm în veacul nostru. În regia, păstrată cu evlavie, a lui Wieland Wagner, cu contribuția simfonică de elită a orchestrei „Concertgebouw" din Amsterdam dirijată de cehul Jaroslav Krombholc, am urmărit, în rolul titular, pe una din acele artiste care *fac epocă* în zilele noastre, pe Anja Silja — expresie vie a intensității noi insuflate de muzică jocului actoricesc și de gestul scenic cîntului, într-o simbioză uimitoare. Felină și crudă, impulsivă și dogorîtoare, cîntul și trupul ei șerpuiesc fără încetare, dînd glas unei frămîntări ce nu-și află dezlegarea decît în deznodămîntul cumplit al dramei.

Am intrat cu emoție în sala istoricelor concerte din Amsterdam, ca să ascult faimoasa „Het Concertgebouw-orkest" dusă odinioară spre culmile gloriei de Mengelberg, dar condusă și astăzi cu competență de Bernard Haitink. Sonoritatea ansamblului este de mare puritate și cînd i se mai adaugă și vocea angelică a Gundulei Janowitz — liedurile simfonice din urmă ale lui Richard Strauss —, impresia este deosebită. La Rotterdam, orchestra este cu cel puțin o clasă mai jos ci dirijorul Jean Fournet nu-și prea susține pe deplin faima ; în schimb, atmosfera sălii, cea mai frumoasă sală modernă din Olanda, numită „De Doelen", împrumută fiecărui concert o semnificație sărbătorească ; și mai ales cînd solistul este Arthur Rubinstein, la a cărui intrare în scenă miile de oameni se ridică în picioare — ca unul —, în semn de venerație pentru această flacără muzicală în vîrstă de 82 de ani, care se încăpățînează să ardă tot cu prospețimea cea dintîi. Rubinstein rămîne același artist entuziast și entuziasmant ; numai că ceea ce îl caracterizează astăzi este în primul rînd nuanțarea de vis a cantilenelor, lirismul transfigurat al celui ajuns la limanul de unde poate îmbrățișa totul dintr-o privire.

Hans de Roo, directorul formației „Het Residentie Orkest" din Haga, a reușit performanța, de invidiat, de a face din Pierre Boulez un prieten consecvent al acestui ansamblu simfonic în permanentă creștere de prestigiu. Docil și plin de bunăvoință, redutabilul muzician — cu păreri uneori incomode, foarte răspicat formulate — se devota trup și suflet, în timpul festivalului, propagării maeștrilor școlii vieneze : Schönberg, Berg, Webern. Ciclul de patru concerte oferit la pupitrul orchestrei din Haga era sprijinit de largi prezentări muzicologice și de conferințe, prin care Boulez înfăptuia, în adevăr, o operă de educare muzicală de nobilă semnificație. Începînd chiar cu cele *Șase piese* pentru orchestră de Webern, realizarea cea mai perfectă a concertului la care am asistat, am dedus că Boulez adoptă o atitudine am spune *clasică* în interpretare, mergînd spre

Scanned with OKEN Scanner

fluiditate, echilibru sonor, fără exacerbarea peste măsură — nici chiar în monodrama *Erwartung* de Schönberg, cu concursul solistic al sopranei Evelyn Lear — a angoasei expresioniste. Colaborînd în condiții excelente cu orchestra — neobosită la repetiții, cu toată minuția lor extremă — Boulez-dirijorul apare ca un artist de mare integritate și înalt profesionalism.

Și astfel, n-am făcut să aruncăm decît o privire fugară asupra unui festival tot atît de bogat în manifestări coregrafice și teatrale cît și în cele muzicale. Din spectacolul trupei „Het Nationale Ballet", desprindem coregrafia poetic-esențializată a lui Rudi van Dantzig pentru un ciclu webernian intitulat *Ogenblikken* (Momente) ; cît privește ansamblul de balet negru al lui Alvin Ailey, din New York, iată o captivantă sinteză între tendința de sublimare intelectuală a dansului modern și spontaneitatea primară a unor trupuri vitale și elastice : unul din meritatele mari succese ale Festivalului !

A început să se audă, tot mai stăruitor, la *Holland-Festival,* că există un cor românesc foarte bun : „Madrigal" ; poate că olandezii îl vor și asculta anul viitor. Și este de sperat ca participarea noastră la o întîlnire artistică internațională de atare ținută să meargă în *crescendo.* Mai ales că într-o țară de asemenea tradiție culturală și cu temeiul unei organizări deopotrivă de inventivă și eficientă, ideea de Festival nu are de ce să se teamă (cum cred unii în ultima vreme) de uzură.

Fêtes musicales en Touraine

„Sărbătorile muzicale din Touraine" se desfășoară, de partea lor, într-un unic și foarte aparte cadru : cel al hambarului *(grange)* de la Meslay, de lîngă Tours, un admirabil exemplar al stilului construcțiilor civile din secolul al XIII-lea. Încăperea are pămînt pe jos și este plină de aroma fînețelor și grînelor, dar plină, de asemenea, de vibrațiile multelor veacuri trecute, de-a lungul cărora s-a făurit istoria grăitoare a Tourainei și a neasemuitei salbe a castelelor de pe Loire. În adevăr, ca și multe alte festivaluri și cel de la Tours nu poate fi conceput în afara ambianței mai largi în care se desfășoară ; pentru că, fără îndoială, cei atrași aci de frumusețile muzicii își vor găsi adăpost abia la ceasul cuvenit pe scăunelele simpatic incomode ale hambarului de la Meslay, după ce vor fi colindat pînă atunci întru descoperirea splendorilor artistice și misterelor unor semețe edificii : Langeais, Amboise, Loches, Blois, Chenonceau, Chambord... Și totuși, noul-vechi „castel al muzicii" de la Meslay atrage aci, în pofida aspectului său rustic — sau poate tocmai de

Scanned with OKEN Scanner

aceea — atenţia întregii Europe muzicale asupra unui festival concentrat în desfăşurarea lui, însă cu manifestări selectate după criteriile celei mai riguroase exigenţe. Festivalul, aflat anul acesta la cea de a cincea ediţie, îşi are animatorul principal în Sviatoslav Richter. Într-o magazie modestă, transformată ad-hoc în studio de imprimare pentru interviuri, am ascultat vorbele emoţionate ale proprietarului de azi al hambarului, exprimîndu-şi recunoştinţa faţă de marele artist care, alegîndu-şi acest sediu pentru concertele lui de vară, a dat dintr-o dată regiunii rangul unui centru muzical invidiat adesea, se înţelege, de lumea întreagă. Anul acesta, alături de Richter, cu două recitaluri (unul suplimentar pentru a-l înlocui pe marele şi capriciosul Michelangeli care... n-a venit) au mai apărut Henryk Szeryng, eminenţii cîntăreţi americani soţii Evelyn Lear şi Thomas Stewart, cvartetul „Borodin“ precum şi ansamblul vocal „Jean de Ockeghem“, într-un program adecvat suflului de istorie vie care adie pe aci.

Am asistat la recitalul lui Szeryng, acompaniat (discutabil) de un partener cu o faimă trecută şi pe cale de apunere : Marinus Flipse. Din programul prezentat de astă dată, am reţinut cu deosebire *Partita în mi major* de Bach, cea îndrăgită şi de marele nostru George Enescu, cu năvalnicul *Preludiu* şi graţioasa *Gavotă în formă de Rondo ;* căci trebuie spus că aci trebuie să ştii să-ţi alegi repertoriul în legătură cu atmosfera cu totul specială a sălii în care se desfăşoară Festivalul.

Nici n-au tăcut bine vibraţiile viorii lui Szeryng şi, sub ochii puţinilor auditori care nu s-au grăbit încă să plece spre Tours, se iveşte Richter, în mare dispoziţie, sare ca o panteră pe podium şi începe să întoarcă totul cu susul în jos : locul pianului, luminile, florile ; îşi pune la punct, în cele mai mici amănunte, cadrul pentru recitalul de a doua zi. Cînd, de data asta „desprins de cele lumeşti“, transfigurează, pînă la sublimare, lirismul lui Schumann, în rar cîntatele *Bunte Blätter*. O cucoană, sinceră, îmi declara a doua zi cu candoare că n-a priceput mare lucru. Nici nu este de mirare : Richter îşi distilează minunile la o înălţime care nu e accesibilă totdeauna celor ce-l privesc din josul muntelui. Şi apoi, *Tablourile* lui Musorgski, tulburător de autentice în mireasma de ţară a hambarului de la Meslay. Fără îndoială, iată un festival aparte, la care nici veşmintele somptuoase, nici limuzinele luxoase de afară nu prea pot altera comuniunea admirabilă între artist, natură şi sensibilitatea celor ce ascultă, dezbăraţi măcar pentru cîtva timp de lestul mondenităţii.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVALUL DIN TOURAINE

De cîţiva ani încoace, se vorbeşte mult despre festivalurile pe care Sviatoslav Richter le dă în fiece vară într-un... hambar de lîngă Tours. Pentru cei de departe, noutatea aceasta pare cam ciudată şi de neînţeles, depăşind chiar coeficientul obişnuit de originalitate pe care ne-am deprins să-l acordăm manifestărilor unuia din cei mai proeminenţi şi individuali muzicieni ai contemporaneităţii. Am avut, de curînd, prilejul să dezleg acest mister pentru iubitorii de muzică din ţara noastră. Voi încerca să le prezint cît mai limpede posibil cadrul şi împrejurările în care s-a întemeiat şi se desfăşoară cu succes frumosul festival *Fêtes musicales en Touraine*. Folosesc, de altfel, datele puse la îndemînă cu gentileţe de biroul de presă al Festivalului, criticilor străini care calcă pentru prima oară pe aceste meleaguri ale „grădinii Franţei" — cum este denumită, pe bună dreptate, splendida regiune a văii Loirei.

Acum cinci ani, Richter — al cărui ataşament deosebit pentru Franţa este notoriu şi care iubeşte cu deosebire ţinutul Tourainei — a început să caute cu asiduitate o sală unde să poată oferi seri de muzică într-un cadru deosebit : o încăpere frumoasă şi simplă, nobilă şi rustică deopotrivă, legată de trecutul istoric ce glăsuieşte aci din orice colţişor, dar, în acelaşi timp, fără să evoce evenimente prea precis descrise în... tratate ştiinţifice. Societatea prieteni'or muzicii din Tours a început să-l poarte prin toate castelele fermecător înşirate în *Val de Loire*, dar Richter nu se declara dispus să concureze gloria apusă a personajelor care animau odată aceste splendide edificii. În cele din urmă, însă, a fost dus să vadă şi hambarul de la Meslay, care i s-a părut locul visat. În ajutorul slabelor forţe

---

Muzica, nr. 9, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

materiale ale societății muzicale amintite, a venit de îndată primăria orașului Tours, care și-a asumat, cu o bunăvoință și un entuziasm exemplare, responsabilitatea financiară a festivalului și sarcina organizării lui. Și astfel — și cu sprijinul proprietarilor de azi ai hambarului, care au acceptat să-l pună la dispoziție, pentru scopuri artistice, în fiecare vară — s-au născut „Sărbătorile muzicale din Touraine".

Lăcașul festivalului este un edificiu pe care chiar specialiștii îl declară ca fiind, probabil, unic în felul lui și, în orice caz, unul din cele mai aparte care pot fi găsite pe șesurile Franței. Istoria lui este plină de interes : hambarul a fost construit în 1220, din ordinul lui Hugues de Rochecorbon, abate de Marmoutier, cunoscut, de asemenea, sub numele de Hugues de Chartres sau Hugues des Roches. Abația de la Marmoutier, situată pe valea Loirei, la cîțiva kilometri la sud de locul unde se desfășoară astăzi Festivalul, a avut o dezvoltare înfloritoare. Fondată de Saint-Martin din Tours, ea fusese stăpînită de benedictini de la sfîrșitul secolului X și în două veacuri devenise una din cele mai bogate mînăstiri ale Franței. Printre domeniile ei, trebuie semnalat cu deosebire acela de la Meslay, unde călugării au înălțat acest original edificiu la care ne referim, denumit pe atunci *Grangia de Mellaio* — mai tîrziu, și pînă astăzi, *La grange de Meslay.*

Destinația hambarului, care nu era decît aceea de a servi ca depozit pentru recoltele îmbelșugate ale ținutului, n-a împiedicat ca el să fie clădit aproape în stilul arhitectural religios al epocii — apropiat de stilul bisericilor romanice — deși era vorba de o construcție civilă. Cu o lungime de 60 de metri și o lărgime de 25, hambarul este susținut de piloni impozanți și stîrnește admirația celor ce-l vizitează prin armonia proporțiilor și eleganța sobră a liniei. Documentele epocii arată că aci s-au depozitat cantități enorme de grîne, și că pivnițele — aferente — de vinuri adăposteau nu mai puțin de... 25.000 de litri de nobilă licoare. Din fericire, timpul n-a alterat nici înfățișarea primară a edificiului și nici ultilizarea lui inițială ; stăpînii lui de astăzi au înlăturat despărțiturile artificiale aduse de unul și altul din înaintașii lor și hambarul și-a regăsit măreția dintîi. Pe jos, pămîntul bătătorit adăpostește, și acum, pe timp de iarnă, grîne, nutrețuri, lemne, mașini agricole. Iar în iunie-iulie, totul se golește, pentru a face loc... Festivalului din Touraine. Ca să ajungi la hambar, treci pe sub un admirabil portal, construit cam în aceeași vreme, și traversezi o punte așternută peste un ochi de apă în care se oglindesc arborii seculari și unde vin să plutească rățuște sălbatice. Mașinile ghidate solemn către... *parkingul* din apropiere, toaletele de seară (de altfel înăuntru e cam răcoare și,

Scanned with OKEN Scanner

uitînd de protocol, ţi se poate întîmpla să-ţi pui şi pardesiul pe umeri) nu reuşesc să clintească nimic din liniştea intimă şi monumentală, totodată, a acestor locuri. Nu numai Richter e fericit că a găsit un asemenea lăcaş pentru muzică ; să ne amintim că, odinioară, Debussy visa şi el la o înfrăţire a artei sunetelor cu natura şi, desigur, hambarul de la Meslay i-ar fi plăcut.

S-au instalat un podium, scaune — multe, multe — şi s-a permis muzicii să răsune, fără fard şi împodobiri acustice. Iar acustica — ciudat pare — este mulţumitoare, cu toate că în *Tablourile dintr-o expoziţie* Richter s-a trudit întrucîtva să obţină sonorităţi grandioase, de catedrală. În schimb, Schumann *(Bunte Blätter)* s-a aflat la el acasă în acest cadru, care ar fi mulţumit şi pe genialul „antifilistin" combatant, mulţumit că doamnele elegante sînt puse în situaţia de a absorbi, odată cu lirismul transfigurat al muzicii lui, şi miresme proaspete de fîn.

Anul acesta, Richter a şi deschis Festivalul, cu un recital Beethoven *(Sonata în si bemol major, opus 22, Variaţiunile Eroica,* două *Sonatine, Sonata opus 111, în do minor),* înlocuind în ultima clipă pe Arturo Benedetti Michelangeli care, conform cu obiceiurile lui, şi-a contramandat participarea. Au mai cîntat soţii Evelyn Lear şi Thomas Stewart — doi cîntăreţi americani, dintre cei mai cultivaţi —Henryk Szeryng, cvartetul „Borodin" şi ansamblul vocal „Ockeghem". Dar lista participanţilor, dacă privim în desfăşurare istoria de cinci ani a acestui festival, este extrem de impresionantă. Nu mai departe decît anul trecut, puteau fi ascultate aci creaţii pianistice ale lui Messiaen, interpretate de compozitor şi soţia lui Yvonne Loriod, (extrase din *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* şi *Visions de l'Amen)* şi — eveniment senzaţional — pentru prima oară Dietrich Fischer-Dieskau dădea două recitaluri acompaniat fiind la pian de către Richter (*Magelone Lieder* de Brahms şi *Mörike Lieder* de Hugo Wolf). Tot aici, s-au întîlnit pentru prima oară pe acelaşi podium Richter şi Oistrah, în sonate de Schubert, Brahms şi Franck, iar neîncrezătorilor care pot bănui că diferenţa de temperament şi viziune a celor doi artişti n-ar îngădui sudarea unui cuplu interpretativ valabil, le pot opune mărturia multor auditori întîlniţi la festivalul de anul acesta, care povestesc că echipa respectivă era cu totul remarcabilă. Organizatorii „Serbărilor" se îngrijesc totdeauna să includă în program şi opere strict legate de evocarea istorică a timpurilor ce au trecut peste creştetul bătrînului hambar de la Meslay : anul trecut, s-a executat aci misterul *Ludus Danielis,* creat, încă în 1140, de către ucenicii metrizei din Beauvais ; acum, ansamblul „Ockeghem" a cîntat motele de Croce, Vittoria, Gesualdo, pînă la *Requiem*-ul de Fauré etc.

Scanned with OKEN Scanner

Bineînțeles, însă, că aflîndu-te la „doi pași" de castelele de pe valea Loirei, nu te înduri să lași să treacă ziua fără să le vizitezi, în excursii care pleacă de la „Sindicatul de inițiativă" din Tours (așa se numește centrul unde poți afla, de cum ieși din gară, orice amănunt despre splendorile pe care le poți cunoaște pe aci) ; tot așa, prima seară liberă de după terminarea festivalului, o vei folosi negreșit întru contemplarea turlelor impunătoarei catedrale din Tours sau — și mai probabil — vei pleca la Chambord, Amboise și Chenonceau ca să te convingi că tehnica stereofoniei și a iluminărilor savante poate da, în adevăr, în spectacolele de sunet și lumină, reconstituiri extraordinare ale vieții de odinioară a glorioaselor castele. Și astfel, muzica nu este decît o parte din Festivalul cu mult mai complex pe care ți-l oferă întreagă această regiune binecuvîntată a **Franței.**

Scanned with OKEN Scanner

„LEOŠ JANÁČEK ET MUSICA EUROPAEA"

Sub această titulatură, s-a desfăşurat recent la Brno un festival muzical, concentrat în desfăşurarea lui, dar deosebit de substanţial şi reuşind, prin însăşi direcţionarea programelor, să dobîndească acel profil specific care să-i asigure *personalitatea* în rîndul atît de multelor sărbători artistice europene.

Toamna aceasta, festivalul a avut darul de a lumina rolul pe care l-a avut personalitatea şi creaţia lui Janáček în dezvoltarea culturii muzicale a patriei sale şi — mai mult — chiar a destinelor muzicii veacului nostru, în ansamblul ei. Acestei teme i-a fost dedicată, de altfel, şi cuvîntarea prin care decanul muzicologilor din Brno, Prof. Dr. Jan Racek, a marcat deschiderea festivalului. Din urmărirea concertelor şi spectacolelor de operă s-a desprins, într-un chip şi mai convingător decît puteau să o facă orice expuneri teoretice, adevărul că muzica lui Janáček reprezintă nu numai o continuare a realizărilor clasicilor cehi Smetana şi Dvořák, dar că aduce şi o anume prospeţime de accent, anumite soluţii de limbaj, chiar o certă *asprime* savuroasă care o singularizează şi o fac deschizătoare de drumuri pentru arta vremurilor noi. Cert este că, pe deasupra deslușirii unor foarte limpezi rădăcini romantice şi a mărturisitei înrîuriri a cîntecului popular naţional, muzica lui Janáček a tins, în evoluţia ei stilistică, spre o originalitate cu atît mai eficientă, cu cît îşi păstrează totdeauna vigoarea de baştină, fiind „născută, nu făcută" şi valoroasă, de aceea, chiar în trăsăturile ei mai naive sau mai fruste. Este, în această muzică, un amestec de cinste şi vigoare sufletească impunătoare, exprimat prin ocolirea dulcegăriei şi a locurilor comune, adesea printr-un profil ritmic abrupt şi îndeobşte

---

Contemporanul, 25 octombrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

prin valorificarea consecventă a acelor „intonații ale limbajului vorbit" care i-au preocupat, începînd cam din ultimul pătrar al veacului trecut, pe o seamă de mari compozitori ce au vrut să depășească consfințitele poncifuri ale teatrului muzical. Pe scurt, într-o lume în care discul și festivalul au făcut să se împuțineze, cu uimitoare repeziciune, sursele autentice de prospețime neîntinată, creația lui Janáček se impune, cu necontestată forță, ca unul din aceste izvoare prețioase.

Fără îndoială, nu se poate afirma că *întreaga* operă a muzicianului se menține la același nivel din acest punct de vedere — dar de-a lungul festivalului unele puncte de culme s-au desprins, gravîndu-se în memorie și marcînd realizări *împlinite*, în tot înțelesul cuvîntului. Așa a fost, de pildă, spectacolul cu *Jenufa (Jeji pastorkyňa)*, cea mai convingătoare dintre montările cunoscutului regizor Miloš Wasserbauer, dovedindu-ne, încă o dată, că operele populare, cu bază folclorică extrem de explicit expusă, sînt departe de a-și fi uzat puterea de atracție, cu condiția să se întemeieze, ca în acest caz, pe un conflict sufletesc veridic și bine condus. Se cuvine amintit, în această ordine de idei, că întreg colectivul Operei de stat din Brno, care numără mulți cîntăreți de valoare, este animat de năzuința de a oferi spectacole *integrale*, în care nu există vedete, ci doar artiști — de la primii soliști pînă la coriști — doritori să creeze, pe scenă, rodnica iluzie a trăirii vieții reale. Am mai apreciat, pentru vioiciune și spirit contemporan, și realizarea spectacolului cu *Excursiile Domnului Brouček*, savuroasă satiră la adresa micului burghez incapabil să se ridice la elevația *celestă* a zborului ideilor înaripate. Pe de altă parte, însă, opera *Amintiri din casa morților* nu a reușit să se ridice deasupra unei anumite monotonii, a înșiruirii de monologuri tragice. O amintire de neșters ne-a lăsat-o *muzica* operei *Vulpișoara cea isteață*, al cărei debut orchestral, de pildă, oferă imaginea cea mai încîntătoare, din cîte cunoaștem, a poeziei pădurii morave. Este, în această partitură, o vibrație lirică excepțională. Păcat că, scenic vorbind, tratarea s-a situat uneori, în chip inexplicabil, la nivelul unor puerile „opere pentru copii". Să nu uităm însă, la capătul acestei treceri în revistă, să relevăm calitatea Orchestrei Operei din Brno, dirijată de František Jilek, care a dat tuturor spectacolelor un suport simfonic de înaltă calitate.

Cîteva concerte simfonice și de cameră au marcat și ele momente artistice de mare împlinire. Execuția *Missei glagolitice* de Janáček, de pildă, de către Orchestra și Corul Filarmonicii de stat din Brno, dirijate de Jiři Waldhans, ne-a transmis suflul copleșitor al unei lucrări ale cărei dimensiuni sonore își află, tot timpul, o justificare interioară pe aceeași măsură, dramatismul și patetismul

Scanned with OKEN Scanner

nesunînd, de aceea, nici o clipă „a gol", ci urcînd mînă în mînă, pînă sus de tot, treptele monumentalului edificiu. Filarmonica din Brno și-a confirmat ținuta artistică aptă pentru mari competiții internaționale și în programul Honegger, oferit sub conducerea lui Václav Neumann — personalitatea dirijorală cea mai proeminentă din toate cele ce au evoluat în zilele festivalului. Dacă, prin comparație cu *Missa glagolitică*, ascultată în prealabil, oratoriul *Regele David* a sunat mult mai palid și mai convențional, în schimb, alegerea celei mai nobil substanțiale simfonii de Honegger, cea de a II-a — într-o interpretare care i-a relevat tocmai puritatea arhitecturală și valorile de esență —, s-a dovedit deosebit de fericită.

În concertele de cameră, am ascultat cîteva dintre lucrările pentru diferite formații instrumentale ale lui Janáček, unele prezentate într-o interesantă paralelă cu cele ale lui Stravinsky. După cum era însă de așteptat, cel mai perfect ansamblu din toate cîte au participat la festival s-a dovedit a fi Cvartetul „Janáček" din Brno (Jiři Trávniček, Adolf Sýkora, Jiři Kratochvil, Dr. Karel Krafka) care, în răstimpul de cînd l-am ascultat, cu cîțiva ani în urmă, la București, a adăugat calităților temperamentale ale execuției acel superior rafinament și acea diversitate coloristică ce disting echipele muzicale de clasă înaltă. Pe lîngă explicabila autenticitate a redării cvartetelor lui Janáček, elevația poetică a anumitor dialoguri tainice din *Cvartetul în sol minor* de Debussy rămîne memorabilă.

Ar mai fi multe de spus și în legătură cu frumosul concert coral din lucrările lui Janáček — din care balada despre *Maryča Magdonova* ne-a lăsat cea mai durabilă impresie —, cu pătrunzătoarea voce de tenor a lui Vilém Přibyl, depănînd episoadele emoționante din cantata de cameră *Jurnalul unui dispărut ;* dar spațiul ne îndeamnă să ajungem la concertul de încheiere al festivalului, la fanfarele *Sinfoniettei* de Janáček, devenite emblemă a întregii manifestări. Sub conducerea dirijorului Dr. Václav Smetáček, orchestra Filarmonicii Cehe din Praga a venit să-și dea concursul, cu excelenta participare solistică a violoncelistului Josef Chuchro (în *Concertul* de Martinů). Dar abia în piesa finală a programului — amintita *Sinfonietta* — ilustra formație și-a dat întreaga dovadă a măiestriei sale. Poate că nu și-a dat seama, în suficientă măsură, că festivalul din Brno nu era de fel o manifestare provincială, ci că își înscria prestigiul, cu depline drepturi, alături de tradiționala „Primăvară la Praga".

Scanned with OKEN Scanner

LA BIENALA MUZICALĂ

Am regăsit, cu reînnoită plăcere, la Zagreb, atmosfera atît de vie a întîlnirilor artistice de mare interes actual, prilejuită de desfășurarea Bienalei internaționale de muzică contemporană, festival de renume, aflat anul acesta la a V-a sa ediție. După cum a subliniat Josip Kolar, președintele Consiliului municipal din Zagreb, în al său „Cuvînt înainte", Bienala și-a propus și de astă dată să prilejuiască o fructuoasă confruntare a tuturor stilurilor și tendințelor manifestate astăzi în arta contemporană, supunîndu-le judecății publicului, criticii, muzicienilor.

Compozitori, ansambluri, soliști de prestigiu, critici reprezentînd publicații din foarte numeroase țări se perindă zi de zi în sălile Bienalei.

La Zagreb se află în momentul de față în construcție marea sală de concerte, cu o capacitate de peste 2000 de locuri ; sala Operei mari se găsește, de asemenea, în refacere. Astfel că, poate și din condiții momentan obiective, Festivalul nu și-a propus să găzduiască anul acesta desfășurări muzicale și scenice monumentale. Predomină caracterul „de cameră", atît în concerte cît și în spectacolele de operă și balet ; dar, fără îndoială că acest caracter rezultă și din trăsăturile evidențiate de dezvoltarea cea mai actuală a muzicii contemporane în care impresia artistică se conturează nu atît prin masivitate și forță, ci, în genere, prin asamblarea unor amănunte fin delimitate și combinate asemenea unui desen măiestrit, unind rigurozitatea compoziției și libertatea inspirației.

Ca primă informare — pentru a vă oferi o privire generală asupra contribuțiilor foarte variate ce ne-au fost și ne vor fi oferite în

---

România liberă, 13 mai 1969.

cadrul Bienalei —, trebuie să amintim că, pe lîngă formaţiile artistice locale, ca de pildă prestigioşii „soliști din Zagreb", care au şi deschis Festivalul, mai pot fi ascultate o seamă de ansambluri instrumentale de renume. Printre ele, „Domaine Musical" din Paris, Ansamblul Studioului de muzică contemporană din Geneva, Ansamblul „Musique Nouvelle" din Bruxelles, „Grupul de concerte" din Budapesta, „Pierrot Players" din Londra. Compozitorul german Karlheinz Stockhausen îşi va prezenta, de asemenea, propria muzică în fruntea unui grup aflat sub conducerea sa. De data aceasta, întîlnirea corurilor este şi ea plină de interes ; alături de formaţiile din Zagreb şi Ljubljana, vom avea aici şi coruri din Berlinul Occidental şi Stockholm.

Între contribuţiile solistice foarte numeroase, menţionăm pe cea a unor instrumentişti suflători eminenţi ca oboistul elveţian Heinz Holliger, basclarinetistul ceh Josef Horak, a cuplurilor pianistice Canino-Ballista din Milano, Aloys şi Alfons Kontarsky din Köln, a sopranei sovietice Nadejda Iurenieva etc.

Duminică dimineaţa am asistat la impresionanta şi călduroasa primire pe care asistenţa din sala Conservatorului a făcut-o concertului formaţiei bucureştene „Musica Nova", alcătuită — după cum se ştie — din pianista Hilda Jerea, violonistul Mircea Opreanu, violistul Valeriu Pitulac, violoncelistul Cătălin Ilea şi clarinetistul Aurelian Octav Popa. Muzicienii noştri s-au impus, înainte de toate, prin calitatea superioară a interpretării — cizelată în amănuntele ei, plină de pondere şi seriozitate şi totuşi extrem de vie şi însufleţită. Aş spune că, din punct de vedere al conştiinţei şi nivelului profesional al prezentării, „Musica Nova" se află, în momentul de faţă, între ansamblurile europene de înalt prestigiu în interpretarea muzicii contemporane.

Cît priveşte conţinutul programului, el a avut darul de a evidenţia diversitatea stilistică a muzicii noastre noi. Josip Stojanović, directorul Festivalului şi adevăratul „suflet" al acestei întîlniri artistice, spunea după concertul românilor că acesta i s-a părut că reprezintă un atrăgător *moment liric*. Este adevărat că expresivitatea intensă, interiorizarea elevată a muzicii înfăţişate justifică din plin o asemenea apreciere.

Am reascultat cu plăcere *Variaţiunile pentru cvartet cu pian* de Dan Constantinescu — una dintre lucrările cele mai realizate, nu numai ale autorului dar din întregul repertoriu al ansamblului „Musica Nova", reunind fineţea meşteşugului cu un simţ al echilibrului construcţiei şi, în genere, cu muzicalitatea spumoasă. Nota de romantism contemporan a fost adusă de *Poemele* lui Ludovic Feldman, inspirate de versurile Marianei Dumitrescu — care au fost recitate,

Scanned with OKEN Scanner

înaintea fiecărei desfăşurări instrumentale respective, de către actorul Zlatko Crnkovič din Zagreb. A urmat apoi *Ebauche pentru soprană şi cinci instrumente* de Cornel Ţăranu, pe text de Camil Petrescu, care, venind după lucrarea lui Feldman a întărit pecetea lirică dominantă a programului, valorificată şi de contribuţia solistică, de mare puritate şi vibraţie, a sopranei clujene Agneta Kriza. În fine, intrarea definită în domeniul tehnicilor contemporane a fost marcată de lucrarea *Polymorphie* 5×7 de Costin Miereanu ; iată însă o inventivitate sonoră dublată de un talent autentic, de un simţ al culorii şi al spaţiului pe care l-au remarcat de îndată mulţi dintre criticii oaspeţi ai festivalului.

Pentru astăzi este aşteptată o altă manifestare românească de prestigiu : spectacolul corului „Madrigal“ şi al unui grup de balet al Operei Române din Bucureşti. Dar despre acestea, într-o viitoare corespondenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

UN FRUMOS SUCCES ROMÂNESC

Seara de marți a fost, la Bienala din Zagreb, martora unui succes de prestigiu al creației și interpretării muzicale și coregrafice românești. În sala teatrului „Komedija" a avut loc, sub titlul „Studio '69", un spectacol aparte în cadrul festivalului, prin concepția lui deosebită, al corului „Madrigal" dirijat de Marin Constantin și al unui grup al baletului Operei Române din București. Cele două formații au evoluat alternativ, iar în final și-au unit forțele : astfel că, la sfîrșitul spectacolului, cînd la rampă au ieșit să mulțumească publicului doi dintre compozitorii cîntați, dirijorul corului și autorii coregrafiei, a fost, în adevăr, un moment de împlinire a unui frumos efort artistic colectiv, nobil în semnificația lui de slujire complexă a artei noastre.

Unul din evenimentele notabile a fost prima audiție a unei lucrări corale anume scrise de Ștefan Niculescu pentru Bienala din Zagreb. Sub titlul *Aforisme,* compozitorul a reunit o serie de citate reprezentînd moștenirea gînditorului presocratic Heraclit din Efes, o încarnare muzicală a unor idei filosofice de mare importanță în etapa respectivă. A urmat apoi versiunea coregrafică a unei cunoscute lucrări de Aurel Stroe, intitulată *Arcade :* am admirat, laolaltă cu publicul, excelenta îmbinare dintre muzică — evidențiind anumite trăsături de noblețe și puritate expresivă pe care le-aș defini ca aparținînd unei atitudini *clasice* contemporane — și gestul dansatorilor (coregrafia Oleg Danovschi). Din punct de vedere al interpretării corale, poate că punctul culminant al serii a fost atins în lucrarea *Ritual pentru setea pămîntului* a compozitoarei Myriam Marbe, care s-a bucurat de o primire extrem de spontană și caldă

România liberă, 15 mai 1969.

din partea asistenței, pentru măiestrita valorificare, într-un autentic spirit contemporan, a unor straturi folclorice de rezonanțe străvechi, a unor obiceiuri legate de grija milenară a oamenilor pentru ca glia să fie stropită din plin și să dea rod bogat.

Versiunea formației „Madrigal" dirijată de Marin Constantin, care a folosit și o dispunere stereofonică a grupurilor corale, a fost extrem de pregnantă și închegată ritmic, de o reală plasticitate a imaginilor, fără să recurgă totuși la mișcare scenică.

Ne amintim de reușita versiune coregrafică, datorată lui Vasile Marcu, a dipticului *Poarta sărutului — Coloana fără sfîrșit*, pe muzică de Tiberiu Olah. Alături de publicul din Zagreb, am prețuit din nou, în decorul inspirat de creația lui Brâncuși, dansul întruchipînd parcă esența originară a *dorinței* — și totuși atît de pur și elevat în expresivitatea lui — prin care Irinel Liciu și Sergiu Ștefanschi, alături de întregul grup, află corespondențe sensibile emoționate munzicii compozitorului.

În ce privește *Scenele nocturne* de Anatol Vieru, fără îndoială că valoarea muzicală a lucrării, revelată, și de astă dată, prin contribuția convingătoare a corului „Madrigal", care a cîntat din fosă, își este suficientă sie însăși. Încă de la prima audiție bucureșteană, care a avut loc la trecutul Festival „Enescu", am trăit din plin, grație puterii de evocare a compozitorului și măiestriei corespunzătoare a interpretării, întreaga încordare dramatică iscată din transpunerea textului lui Garcia Lorca.

Seara românească s-a dovedit un mare succes, salutat ca atare de o sală entuziastă, în care puteau fi întîlnite multe personalități de vază ale festivalului. De astă dată, Bienala din Zagreb a făcut cu adevărat onoare noii muzici românești.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„HOLLAND-FESTIVAL"

Toţi criticii — şi au fost foarte mulţi — care au urmărit această ediţie a „Festivalului Olandei" s-au declarat de acord în a o situa pe treapta valorică cea mai de sus. Lucrul nu este, în fond, de mirare. Evenimentul nu se înşiruie între multe altele. El trebuie socotit, în realitate, un festival *naţional*, cuprinzînd în raza lui de acţiune toate oraşele olandeze de seamă, prin antrenarea celor mai bune forţe artistice ale ţării, dar, mai ales, stîrnind un interes pasionat, uneori discuţii substanţiale, adesea polemice, despre sensurile şi ţelurile unei asemenea manifestări, despre direcţia în care se acordă sprijinul oficial, despre calitatea şi programul concertelor şi spectacolelor. Rezultatul este că organizatorii simt apăsînd pe umerii lor o mare răspundere artistică şi socială. Efortul a mers deci, de astă dată, într-un dublu sens : acela de a ridica, pe cît posibil, nivelul general al festivalului şi de a-i asigura o varietate de genuri aptă să captiveze pături foarte variate ale societăţii olandeze. De aceea, în aceeaşi seară sînt programate, paralel, prime audiţii contemporane (de Stockhausen sau Berio, de pildă), opere clasice, spectacole de balet, programe corale de ţinută, ca şi concerte cu o alcătuire cît se poate de populară, sau chiar... spectacole de cabaret. În acelaşi timp cu festivalul, s-au desfăşurat concursuri internaţionale de *carillon* (Hilversum), de cînt coral (Scheveningen, cu participarea a peste 100 de formaţii din 19 ţări), de mimică (Amsterdam), de interpretare şi improvizaţie la orgă (Haarlem), s-a organizat pentru prima oară prezentarea combinată a... 170 de muzee olandeze etc. În aceste condiţii, este foarte greu ca opinia publică să nu fie profund interesată de ceea ce se întîmpla în Olanda pe plan artistic, între 15 iunie şi 9 iulie.

Contemporanul, 18 iulie 1969.

Karajan

Asistînd la Festival în ultima lui perioadă de desfășurare — și, inevitabil, doar la cîte una din manifestările (cinci-șase la număr) programate în aceeași seară —, desigur că nu am putut realiza decît o imagine parțială a acestui amplu eveniment artistic...

Karajan — și, împreună cu el, Christoph Eschenbach și Jörg Demus — coboară, încet, lungul șir de scări de pe enorma estradă de la „Concertgebouw" din Amsterdam, pentru ca, alături de Orchestra Filarmonică din Berlinul occidental să cînte *Concertul pentru trei piane, în fa major* de Mozart. Unii critici spun : *„Iar Karajan ? În fond, avem parte de el la toate marile festivaluri !"* Mărturisesc că nu m-am simțit cuprins de o asemenea blazare, cu toate că, în 1964, concertele date la București cu Filarmonica din Viena fuseseră pe deplin concludente pentru luminarea acestei ilustre personalități a artei zilelor noastre. Ca să spunem lucrurilor pe nume, numărul marilor dirijori este astăzi în vădită descreștere și contemplarea mai frecventă a celor cu adevărat remarcabili nu poate decît să ne stimuleze. S-ar putea ca în felul cum Karajan „se prelinge" către pupitru să fie un dram de teatralism, s-ar putea ca — dirijor, regizor, pianist, organizator de festivaluri, director și consilier de instituții muzicale — să fie atras de mrejele atotputerii lumii artistice, dar el rămîne, peste toate acestea, un artist rar și integru. *Concertul pentru trei piane* n-a fost o exhibiție spectaculoasă, a fost muzică intimă, realizată într-un spirit „de cameră", deși publicul venise, vorba lui Debussy, gata să vadă petrecîndu-se întîmplări senzaționale. De fapt, a fost un Mozart excelent, și doar atît. Unii auditori afișau o figură dezamăgită : dar oare ce ar fi vrut să se întîmple ?

Auzisem de multă vreme despre însușirile Filarmonicii din Berlinul occidental — și acum interpretarea dată *Simfoniei I* de Brahms a fost grăitoare. Este, de fapt, o mare orchestră, care face doar *muzică* așa cum trebuie făcută, care — ca și în cazul celor mai mari concertiști-muzicieni — nu își exhibă calitățile tehnice pentru ele însele, ci le pune total în serviciul frumuseții esențiale. Și, deci, nu mai auzi pur și simplu o sonoritate omogenă și catifelată, ci îl asculți direct pe Brahms, ceea ce este ideal.

„Reconstrucție"

Holland-Festival a comandat o nouă operă colectivă unui grup alcătuit din cinci compozitori și doi oameni de teatru și litere olandezi : Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misha Mengellberg, Harry Mulisch, Peter Schat și Jan van Vlijmen. Rezul-

Scanned with OKEN Scanner

tatul ? *Reconstrucţie,* o operă în legătură cu care au curs rîuri de cerneală, care antrenează puternice luări de poziţie *pro* şi *contra* şi care — la urma urmei, mai din cauza vîlvei pe care a stîrnit-o, mai din cauza unor reale calităţi, ca şi a unor defecte — se dovedeşte a fi un mare succes de public.

În manifestul lor, autorii declară că opera s-a numit *Reconstrucţie* din cel puţin cinci motive. Pentru că este : 1—o construcţie — mai pe românește i-am spune *reconstruire* sau *reconsiderare* a uciderii lui Che Guevara ; 2—o reconstituire a figurii lui Che Guevara ; 3—o nouă viziune asupra temei lui Don Juan ; 4—o reconstrucţie a mozartianului *Don Giovanni ;* 5—o reconstrucţie a formei de operă, în general. Desigur, ambiţiile sînt cam mari şi se dovedesc doar în parte realizate. Libretul şi spectacolul, în genere, au multe laturi facil-revuistice. Mai interesant este însă felul cum autorii au folosit o mare diversitate de mijloace, de la stilul neo-mozartian pînă la *parlando*-ul contemporan şi la muzica electronică, precum şi chipul în care desfăşurării acţiunii scenice în planuri multiple îi corespunde contribuţia a patru grupuri instrumentale, fiecare cu dirijorul lui. Aparatul tehnic pus în mişcare este impresionant şi ne aduce aminte de o anumită epocă incipientă de dezvoltare a teatrului liric, în care maşinăriile mirobolante — *ingegni teatrali* — erau pe primul plan al atractivităţii.

Ca să fiu sincer, mult mai mult mi-a plăcut un autentic Mozart, un spectacol cu *Cosi fan tutte* (în regia lui Vlado Habunek, reputat om de teatru din Zagreb, şi sub conducerea muzicală a englezului Alexander Gibson), dovedind din nou cîtă prospeţime se mai poate afla oricînd în marile texte — pe care le-am crede de mult cunoscute şi chiar uzate.

Am mai văzut un spectacol răscolitor cu *Troilus şi Cressida* — al companiei regale Shakespeare, de la Stradford-upon-Avon — şi am cunoscut una din noile companii coregrafice americane : Teatrul de Dans al lui Alvin Nikolais din New York. E foarte greu de descris în cuvinte viaţa intensă care pulsează din arta acestui ansamblu — folosind, ca fond, muzica electronică excelent adaptată necesităţilor coregrafice şi un decor în continuă mişcare — dar, fapt este că ceea ce face se dovedeşte captivant la culme, modern — fără a fi abscons —, original — fără a-şi pierde puterea de comunicare.

„Madrigalul" nostru

Şi, în fine, — ultimul, dar nu cel din urmă —, *Madrigalul* nostru. Ei bine, în această uluitoare competiţie internaţională, el s-a situat la rangul cel mai de sus. Un tînăr muzicolog din Amsterdam, Alexander

Scanned with OKEN Scanner

Jansen, care a asistat la concertul *a cappella* dat la „Thomaskerk", mi-a spus că acesta va rămîne printre marile lui amintiri artistice, alături de cele stîrnite de cei mai de seamă muzicieni pe care a avut prilejul să-i urmărească (și la Amsterdam nu prea lipsesc asemenea prilejuri). Cunoscînd bine „Madrigalul", mi-am permis ca la primul concert dat în Olanda, la „Oude Kerk" din Scheveningen, să urmăresc îndeaproape reacția publicului, în nuanțele ei cele mai fine. Pot afirma că publicul a fost absolut cucerit și că pe fețele, dealtminteri destul de rezervate, ale olandezilor se putea citi o încîntare fără margini. Cred că este — pentru efortul corului nostru și pentru talentul și măiestria dirijorului lui, Marin Constantin — o răsplată chiar mai substanțială decît cronicile, care au curs, într-un nesfîrșit torent laudativ.

Toate acestea se întîmplau după ce la Scheveningen se terminase tocmai un concurs coral cu participarea a peste o sută de formații, după ce fusese ascultat și celebrul „King's College Chapel Choir" din Cambridge, corul olandez de cameră etc. Deci, concurența era foarte redutabilă. Nu-mi place excesul de citate, totuși, de astă dată, s-ar cuveni reproduse în întregime aproape toate articolele apărute, deosebit de concludente în analiza calităților ansamblului nostru. Aleg cîteva rînduri din cronica apărută la 5 iulie în ziarul *Trow*. După ce apreciază felul cum Marin Constantin își așeza cîntăreții și cîntărețele — „topind" vocile feminine și cele masculine într-o sonoritate de extremă omogenitate — cronicarul adaugă : *„Efectul acestei originale dispuneri a ansamblului și-a dat cît se poate de direct rezultatele în* Missa brevis *(1570) de Palestrina : o intensă frumusețe sonoră și cea mai înaltă perfecțiune tehnică au putut fi remarcate în interpretarea corului românesc. Ei cîntă totul pe dinafară, realizare cu totul aparte, care poate fi obținută doar printr-o enormă capacitate de concentrare și un studiu intens... După pauză, corul «Madrigal» ne-a dat posibilitatea să ascultăm o serie de cîntece de compozitori rămași anonimi, din Europa de răsărit. Un cîntec bizantin, doar pentru voci feminine, a sunat extrem de interiorizat ; o melodie religioasă ne-a fascinat printr-un punct de orgă realizat cu o măiestrie fantastică."* În fine, cronicarul își exprimă admirația pentru ultima piesă a programului și felul cum a fost executată : *„Marin Constantin și corul său și-au încheiat programul cu o foarte remarcabilă compoziție (pe text de Garcia Lorca) a compozitorului român, născut în anul 1926, Anatol Vieru. Ansamblul, despărțit în două coruri, a arătat o mare virtuozitate în declamare, șoaptă, strigăt, acompaniament ritmic și intonarea intervalelor — o combinație sonoră captivantă și fascinantă."*

Scanned with OKEN Scanner

În două rînduri, în marea sală a congreselor din Haga și la „Concertgebouw“ din Amsterdam, corul „Madrigal“ și soliștii recrutați din rîndurile lui (alături de Elena Grigorescu și Dumitru Constantin, care sînt și soliști ai Operei Române, au apărut Dana Slușanschi și Lucian Bonifaciu) au participat la interpretarea *Missei în do major — Krönungsmesse* — de Mozart precum și a *Cantatei* (1952) de Stravinsky. Lucrul se petrecea în cadrul concertelor excelentei formații „Het Residentie Orkest“ din Haga, sub conducerea reputatului dirijor german Ferdinand Leitner. Din nou, muzicalitatea a triumfat asupra volumului sonor și caracterul „de cameră“ al interpretării corului nostru și-a găsit justificarea chiar într-un cadru simfonic de mai mare amploare. Soliștii și-au stăpînit emoția și au cîntat cu finețe și putere de convingere (o mențiune deosebită pentru Elena Grigorescu, care, în ultimul timp, a dovedit că se poate adapta cu maleabilitate unor răspunderi artistice extrem de felurite stilistic, precum și pentru Lucian Bonifaciu, care a „învins“ enormul *solo* de tenor din *Cantata* de Stravinsky).

Asta e totul? Nici pe departe. Au mai fost „Teatrul *Nô*“ japonez, Baletul lui Béjart, concerte reprezentative de muzică nouă, spectacole cu *Aurul Rinului* de Wagner și *Potopul lui Noe* de Britten, concerte ale celebrei orchestre „Concertgebouw“ din Amsterdam, cu soliști și dirijori faimoși și multe altele. Pe acestea nu le-am văzut și auzit, dar toate au fost prezente în acest *Holland-Festival* de foarte înaltă ținută.

Scanned with OKEN Scanner

SĂRBĂTORI ALE MUZICII ÎN FRANȚA

Un critic francez scria, zilele trecute, nu fără ironie, că sînt suficiente două pietre și un reflector ca să creeze un festival. Adevărul este că aproape nu găsești, în timpul verii, prag de catedrală sau piațetă medievală care să nu adăpostească, în nopțile înstelate, pe slujitorii muzicii și pe cei veniți să le admire arta, într-o atmosferă de comuniune sufletească intensă. Într-o excursie făcută într-una din localitățile pitite în splendidele căldări ale Alpilor maritimi, am aflat cu uimire, lipit pe fereastra cofetăriei, afișul unui festival. Nu era glumă, orchestra de cameră din Nisa planificase aici un întreg ciclu Vivaldi, Telemann, Händel...

De fapt, se profită în chip pilduitor de faptul că oamenii se odihnesc și sînt într-o dispoziție mai receptivă pentru a li se oferi frumuseți rămase, altfel, în afara sferei lor de cuprindere. În vacanță, marea muzică se află la îndemînă : curge neîntrerupt din emisiunile postului „France-Musique"(un fel de program III, unde, la orice oră, sînt difuzate capodopere în mari interpretări), iar seara, tîrziu, o regăsești în manifestările unuia din multiplele festivaluri. Este loc și pentru *jazz* (ai cărui fanatici și-au dat întîlnire la Antibes și Saint Juan les Pins), și pentru primele audiții de ultimă oră ale maeștrilor moderni (la Saint Paul de Vence), și mai ales pentru comorile clasice, care beneficiază de o popularitate în stare să facă concurență chansonnier-ilor. Calitatea diferă, desigur, de la caz la caz : nu se poate presupune că în asemenea potop de muzică fiecare picătură sonoră va străluci asemenea unei nestemate. Importantă este, însă, neostoita energie pusă în slujba culturii muzicale și bunăvoința generală cu care sînt privite asemenea eforturi. În piațeta, feeric

---

Contemporanul, 15 august 1969.

Scanned with OKEN Scanner

luminată, de la Suqest, pe înălțimile vechiului Cannes, unde limuzinele elegante sînt oprite de labirintul străduțelor înguste, am ascultat într-o seară, de pildă, o orchestră internațională de tineri muzicieni, formația „Collegium Musicum" din Marly, dirijată de Mario Vincent. Doi flautiști și-au îmbinat cîntul într-un *Concerto* de Vivaldi, un contrabasist, puțin neîndemînatic, care semăna cu Schubert, a încercat să ne convingă, desigur fără elocința unui Prunner, de calitățile solistice ale instrumentului său ; iar vedeta serii, chemată să anime această întîlnire muzicală tinerească, a fost Claire Bernard, laureata concursului „Enescu", care — cu silueta-i subțiratică învești-mîntată într-o lungă mantie albă — părea, foarte adecvat cadrului de nobilă severitate, o tînără fantasmă venită să anime muzica vechilor maeștri. În vibrația tonului viorii, în expresivitatea frazării *(Concertul în la minor* de Bach, în *re major — K.V.218* de Mozart) cred că am putut descifra însemnele acelui progres, înspre adîncurile adevărului muzicii, pe care îl așteptam de mult din partea virtuozei franceze.

De fapt, din mulțimea festivalurilor franceze, am desprins conturul cîtorva manifestări mai însemnate, de-a lungul cărora am putut admira măiestria unora din marii interpreți contemporani. Voi încerca să vi le evoc, măcar sumar !

„Fêtes musicales en Touraine"

Am regăsit, cu emoție, celebrul hambar de la Meslay, de lîngă Tours, unde, în cadrul arhitectural grandios al acestei construcții din secolul XIII, muzica lui Bach pare a răsuna cu o autenticitate sporită. În fond, „sala de concert" este aici cu mult mai veche decît muzica însăși și această relație, de un firesc inedit, nu poate să nu aibă o înrîurire fundamentală asupra felului cum sînt receptate de public splendidele *Suite* și *Concerto*-uri. Speriată de mulțime, o pasăre ametită zboară, în înălțimile boltelor, în timp ce Richter sau Menuhin slăvesc spiritul bachian. Șuieratul ei ciudat *(Oh, c'est la chouette,* spun foarte firesc localnicii) nu deranjează pe nimeni ; coborîtă din perfecțiunea adesea glacială a înregistrărilor impecabile, muzica își reia locul ei în natură, așa cum au visat-o mulți mari artiști. Debussy nu năzuia oare la o înfrățire a manifestărilor muzicale cu adierile vîntului, luminile asfințitului și miresmele nopții ?

Interesant este, de altfel, că, în general, festivalurile pun mai mult preț pe vibrația poetică a *ambianței* decît pe condițiile acustice optime. Și, fără îndoială, diminuarea eficienței sonore este pe deplin compensată de alte valori estetice care intră în *complexul* artistic al

Scanned with OKEN Scanner

momentului. Deci, prima parte a festivalului din Touraine a fost în întregime dedicată lui Bach. Orchestra de cameră din Moscova, dirijată de Rudolf Barşai, cea a festivalurilor Menuhin, dirijată de Yehudi. Cîntul le este foarte diferit : prima e mai virtuoză şi spectaculoasă, a doua — mai eterică. Soliştii însă, Richter şi Menuhin, se regăsesc, pe deasupra enormei diferenţe specifice de personalitate, în „cuviinţa" cu care oficiază cultul bachian. Cu pianul închis, aproape identificîndu-şi rolul cu al unui instrument *obligato,* Richter desfăşoară arabescuri sonore de supremă perfecţiune. Cred că interpretarea lui a evoluat, în anii din urmă, spre zonele unui echilibru sufletesc din ce în ce mai deplin. O anume crispare sau nervozitate, care se mai puteau uneori observa, au dispărut şi marele muzician se dăruieşte artei sale cu o bucurie plină de lumină, binefăcător comunicată celor din jur. Orchestra este şi ea antrenată de forţa interioară a interpretării (Concertele în *mi major* — mai rar cîntat — *fa minor, la major)* şi, cu toate că Barşai este un dirijor reputat, trebuie recunoscut că, atunci cînd Richter vine să se alăture echipei bachiene pe care o conduce, el devine adevăratul „suflet" al ansamblului.

O tînără cîntăreaţă, Galina Pisarenko, elevă a soţiei lui Richter — Nina Dorliak —, pare încă mult prea naivă pentru confruntarea cu *Cantatele* lui Bach.

Şi apoi, Menuhin... Transfigurat, cu figura lui spiritualizată, ne aduce aminte (în *Concertul în la minor)* de o interpretare dată de Enescu aceleiaşi lucrări, ascultată într-o transmisie de radio de la Geneva, în anii din urmă ai maestrului. Vioara pare că plînge ; dar este o tînguire demnă şi sobră, de grandoare antică. Yehudi este din ce în ce mai puţin *carnal,* sonoritatea are cîteodată asprimi severe. Emoţia este „conţinută", filtrată, dar nu mai puţin pătrunzătoare.

Ambii aştri, cu scăpărări atît de intense, reuniţi prin „oroarea spectaculozităţii" şi simplicitatea atitudinii (este un factor comun al celor cu adevărat mari) sînt sărbătoriţi cu aceeaşi căldură (...)

Concertele de la Monaco

Cînd vii, pe coastă, dinspre Menton spre Nisa, la un moment dat pe cutiile poştale apare indicaţia că *„aici trebuie folosite timbrele Principatului Monaco".* Multă lume ştie că la Monte-Carlo se arborează toalete elegante şi se joacă la Casino ; fără îndoială, este adevărat ; dar tot atît de adevărat este că aici există şi o tradiţie muzicală importantă, reprezentată de spectacolele Operei şi de Orchestra Naţională din Monte-Carlo, al cărei director este astăzi marele dirijor Igor Markevitch. Vara, orchestra oferă o stagiune de şase concerte,

Scanned with OKEN Scanner

în curtea Palatului Princiar, cu concursul unor mari artiști. Cadrul este elegant, dar nu rigid ; cînd se sting lampioanele și începe concertul, rămîne numai o salbă de lumini, venite ca din înălțime (arta *éclairage*-ului a făcut mari progrese), și niște vitralii sugestive, undeva, într-o aripă a palatului. Sînt bilete scumpe, dar și altele de cinci franci, la care tineretul recurge cu mare entuziasm. Criticii francezi și cei străini sînt invitați aci cu multă gentilețe, așa că am avut ocazia să cunosc cîțiva muzicieni descinși, de astă dată, din imaginația sonoră deșteptată de audierea discurilor, în realitate.

Zino FRANCESCATTI ; iată-l pe cel mai mare violonist francez din epoca de după Thibaud, care, deși trăiește mai mult în America, a rămas *marsiliez* pînă în vîrful unghiilor, după cum afirma într-un interviu radiodifuzat și după cum simte și publicul, ce-l aclamă cu o căldură neobișnuită. Cele mai bune virtuți ale violonisticii franceze se regăsesc în cîntul lui Francescatti : adică o eleganță supremă, un har de a spune lucrurile, chiar pasionate sau grave (era vorba despre *Concertul* de Brahms), cu zîmbetul pe buze ; o frazare cursivă și un simț al *culorii* sonore, identificat în orice clipă. O figură rotundă, de *bon viveur*, ascunde un muzician de mare integritate. Nu se lasă prea mult deranjat de ineficiența dirijorului Michael Zearott (care o fi cîștigat marele concurs Mitropoulos, dar, doamne iartă-mă, nu e prea talentat) și dirijează el însuși, cu dinamismu-i propriu. Un virtuoz *reconfortant*.

Tito GOBBI. Cea mai mare personalitate a scenei lirice italiene : l-am ascultat de multe ori pe discuri, dar abia acum l-am înțeles. Cîntă marele repertoriu : Mozart, Verdi (de pildă *Credo* din *Othello*, pentru care este celebru) ; și — într-o clipă o artă uriașă — arieta lui Falstaff — *Cînd eram paj la Ducele de Norfolk*. Vocea este — să fim puțin răi — oarecum „în retragere", dar felul de a înțelege sensul psihologic al textului și *intonarea* fiecărei silabe, în funcție de acest sens, ne amintesc *(mutatis mutandis)* de alchimia simplă și savantă a lui Fischer-Dieskau în lieduri. Ce trebuie oare : puțină voce și un car de minte, sau invers ? Sau mai bine amîndouă, cum are — sau, mai bine zis, se vede că a avut — Tito Gobbi ? La pupitru se afla, în acel concert.

John BARBIROLLI. La fel de irezistibil, de cuceritor, cu silueta lui puțintică și plăpîndă, ca atunci cînd l-am văzut la București, la primul festival „Enescu". Muzicalitatea acestui englez italian este și rafinată și directă. *Muzica apelor* pare a fi tot atît a lui cît și a

Scanned with OKEN Scanner

lui Händel. Reuşeşte chiar — culmea ! — să-l facă pe Elgar (variaţiunile *Enigma)* mai puţin lung şi eclectic decît este în realitate.

Georg SZELL. Aşa se numeşte secretul transformării orchestrei din Cleveland în una din primele formaţii simfonice ale Americii. Iată marea tradiţie dirijorală în acţiune ; înalt, cu o figură impunătoare, domină totul de cum apare pe podium. Această vedetă, de cea mai nobilă calitate, nu face decît să modeleze, cu linişte şi ştiinţă, muzica *(Simfonii* de Beethoven — *I* şi *VI),* intuită şi stăpînită de la izvoarele ei şi pînă la vărsarea în sufletele auditorilor. Partiturile *respiră* în voie, fiecare frază se naşte firesc, se dezvoltă şi se înlănţuie cu cea viitoare într-un tot atît de organic, încît nici nu crezi că se mai poate cînta altfel. Echilibru, măsură, iar la bază (totuşi indispensabilă) o *sensibilitate* precis canalizată, ghidată cu maximă eficienţă. La urma urmei, nu e numai Karajan pe lumea asta...

Festivalul din Menton

Urcăm pe două scări — de-a lungul balustradelor presărate cu felinăraşe pîlpîitoare ce se întrec cu farurile porturilor Mediteranei, ghicită ca fundal — şi ajungem în pragul bisericii Saint-Michel. Aici, fotolii, forfotă, pe o mică terasă chiar o... lojă a presei, mă rog, tot ce trebuie unui festival, care nu e chiar oricare, pentru că — la această a 20-a ediţie a lui — participă, de pildă, Fischer-Dieskau, Sviatoslav Richter, Isaac Stern, Jean-Pierre Rampal, Pierre Fournier, Cvartetul „Vegh", orchestra de cameră din Praga şi o serie de mari chitarişti (printre ei Atahualpa Yupanki, cunoscut şi bucureştenilor).

Am ascultat doar primele concerte ale orchestrei de cameră din Stuttgart, dirijată de Karl Münchinger. Sonoritatea nu este dintre cele mai consistente, dar dirijorul, un german frumos cu plete albe şi cultură muzicală universală, este cu adevărat o personalitate. Pergolesi, Mozart, Dvořák, dar în suflet ne rămîn sonorităţile pure ale *Canzonelor* de Giovanni Gabrieli. Sau poate că ne plac pentru că sînt abia la originea viitoarei dezvoltări a muzicii instrumentale ? Este adevărat, festivaluri sînt multe. Cu toate astea, prospeţimea muzicii e departe de a se fi epuizat.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVAL ÎN TEATRUL GRECO—ROMAN

N-am crezut niciodată prea mult în virtuțile concertelor simfonice în aer liber ; sincer vorbind, în mod obișnuit o parte din vibrația sonoră și emoțională se evaporă, fiind înlocuită — ce e drept — cu frumusețea arhitectural-istorică a cadrului. Acum însă, după ce am asistat la festivalul muzical de la Taormina, în Sicilia, mi-am schimbat părerea. Auzisem de mult despre fidelitatea acustică incredibilă a teatrelor antice, dar realitatea se dovedește mult mai frapantă decît legendele. În tăcerea așternută ca un văl al nopții între mișcările unui *Concerto* de Mozart, am auzit, în stînga mea, parcă la doi pași, un fîșîit ușor. De fapt, foarte departe, în înălțimile teatrului, cineva aprinsese o brichetă. Acest splendid teatru greco-roman — se găsesc puriști care să facă grimase în legătură cu amestecul de stiluri, dar să nu-i credeți, fiindcă mirajul atmosferei de acolo lasă mult în urmă discuțiile pedante — constituie în realitate un uriaș „studio", unde se aude fiecare șoaptă muzicală, poate fără reverberația savant calculată a sălilor ultramoderne, în schimb, cu pecetea unei autenticități a senzațiilor care, odată trăite, nu se pot uita. Concertele începeau tîrziu, aproape de ora zece seara, și se terminau după miezul nopții, adică în ceasurile cînd arșița se potolea, dînd răgaz minților și sufletelor să-și primească hrana muzicală; de multe ori, luna se plasa exact în deschizătura lăsată vederii de coloanele teatrului, întregind un decor de un romantism venit din adîncurile vremurilor. Așa fiind, muzica auzită se încadra parcă unei viziuni cosmice, integrale, în care frumosul te împresura din toate părțile, fără putință de scăpare.

Contemporanul, 19 septembrie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea Festivalului din Taormina a avut-o, în 1962, pianistul Fausto Zadra ; astăzi, ca și atunci, el este (alături de soția sa, de asemenea pianistă — signora Marie Louise Bastyns —) adevăratul „suflet" al acestei sărbători muzicale, de o ingeniozitate și o mobilitate spirituală remarcabilă. Zadra este o personalitate artistică italiană în tot sensul țîșnirii de entuziasm spontan și molipsitor. Are o școală pianistică aparte, în care se poate distinge înrîurirea unor maeștri ca Zecchi sau argentinianul Vincenzo Scaramuzza, un nume mai puțin cunoscut la noi, dar, de fapt, foarte celebru, profesor al unor tineri care fac senzație în ultimii ani în concertistica internațională : Martha Argerich și Bruno Leonardo Gelber. La Zadra, „scheletul" muzicii este ceva mai puțin rigid decît de obicei, în schimb, supleţea frazei, ingenuitatea sentimentului, scăpărările momentane desenează cu seducție chipul lui Mozart.

Anul acesta, festivalul se mîndrește și cu o formație orchestrală de cameră — anume creată pentru necesitățile susținerii concertelor din Taormina — și care ne-a oferit, printr-o muncă extrem de asiduă, cele mai bune seri muzicale siciliene. De fapt, marea desfătare este să urmărești pe instrumentiștii italieni tocmai în aceste „familii" orchestrale restrînse, în care, de la Torelli și Vivaldi încoace, se face muzică de o calitate sufletească rară, fără bubuituri supersimfonice, de efect dărîmător, dar cu limpidități mediteraneene, nepreţuite prin echilibrul sufletesc pe care-l generează. Într-o noapte, Mozart a revenit, din nou, printre noi, grație orchestrei de cameră taormineze, animată de doi muzicieni de primă mărime și de mișcătoare simplitate și modestie : violonistul Franco Gulli și violistul Bruno Giuranna. *Simfonia concertantă* (K. V. 364) a însemnat, în dialogul lor, unul din marile momente ale festivalului. Gulli este, cred, unul din violoniștii cei mai pilduitori ai actualității — de altfel, predă și la *Accademia Chigiana* din Siena —, printr-un joc desprins de tot ce înseamnă scrîșnire și opinteală, conturat în linii de o puritate angelică și omenească, deopotrivă. Fraza este arcuită în lărgimi infinite, plastică fără ostentație, penetrantă fără patetisme supra-adăugate. Cît despre Giuranna, este poate singurul violist ascultat pînă acum care pare a se fi eliberat de obsesia și servituțile acelei „inerții" a instrumentului său, față de sora obișnuit mai ageră — vioara. Astfel, cîntul dublu-concertant a avut o unitate de concepție și realizare foarte apropiată de absolut. Să nu mai spunem că fiecare din cei doi a apărut, pe rînd, și ca dirijor — în acompaniamentul cîte unui *concerto* — cu egală dezinvoltură. Fausto Zadra era foarte încîntat de reușita muzicală și spectaculară a acestei seri mozartiene ; și avea și de ce ! De altfel, calitatea spirituală a cîntului italian se regăsește nu numai în sunetul instrumentelor

Scanned with OKEN Scanner

de coarde, ci și al celor de suflat. Muzicieni ca oboistul Gianfranco Pardelli, sau flautistul Angelo Faya, s-au dovedit cu adevărat creatori de imagini palpitînd de viață interioară.

Între esența expresivă a sonorităților mozartiene ale unei viori sau ale unui oboi și verva comică a unui spectacol cu *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello este o legătură pe care au simțit-o toți cei ce au sorbit miresmele grădinii din Taormina, alcătuind cadrul natural al desfășurării operei. În cele mai bune momente ale ei, mi-am amintit de Goldoni interpretat de „Piccolo Teatro", care *muzicaliza* și înnobila verva bufă de sorginte populară.

Centro Internazionale Studi Musicali din Roma, care patronează festivalul împreună cu *Azienda Soggiorno e Turismo* din Taormina, a pornit de la nobila idee a înfăptuirii unui cadru în care tinerii muzicieni să învețe și să se manifeste la lumina experienței unor maeștri de mare reputație. Silueta sobră și elegantă a lui Enrico Mainardi, care a oferit un recital Bach și a condus clasa de muzică de cameră la cursurile de vară din Taormina, era fără îndoială una din cele dominante. Unul din artiștii impozanți s-a dovedit a fi și Rudolf Firkusny, pianist de origine cehă, care sloboade fără cazină un volum enorm de sunet de sub degetele sale, construind *Tablourile* lui Musorgski în dimensiuni de epopee (...) Iosif Conta, prezent, de asemenea, la Taormina, a oferit excelente acompaniamente tinerilor laureați ai concursului „Mozart" : Richard Luby (S.U.A.) și Edith Volckaert (Belgia). În general, grupul muzicienilor noștri — care mai cuprindea pe Albert Guttman, participant activ la cursul Mainardi, și pe foarte tînărul Vlad Conta, distins la cursul de pian al Ornellei Santoliquido — era dintre cele mai cunoscute și populare ale Taorminei. În acest fericit colț al Siciliei s-au auzit distinct și glasul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OPERA DIN VIENA

Am poposit cîteva zile la Viena, la început de toamnă. Este un oraş care trăieşte tot timpul în propriul său clasicism : parcurile sînt mereu la fel de ordonate — parcă lustruite —, ai impresia că şi frunzele căzătoare se aşează într-o ordine prestabilită, să nu deranjeze, să nu tulbure frumuseţea tihnită. De pretutindeni te împresoară prietenii, cu chip de statui : Mozart, ceva mai frumos şi mai zvelt decît trebuie să fi fost, Johann Strauss, slobozind un vals din vioara-i fermecată, Goethe, înţelept şi solemn. La tot pasul, pe case, pe biserici, vezi plăcuţe : aici a trăit şi a compus Hugo Wolf, aici s-a făcut slujba mortuară pentru Beethoven... La „Kunsthistorisches Museum“ rămîi plin de admiraţie în faţa fanteziei indescriptibile închisă în sala Bruegel şi cu greu îţi desprinzi privirea de *Infantele* lui Velasquez. În Prater, surîsul încîntat al copiilor e mereu la fel de dulce ; de fapt, se completează cu luminile savant distribuite pentru a-ţi reliefa, noaptea, monumentele oraşului. Fiindcă Viena se compune din toate acestea : sedimentele culturii ca şi amănuntele mărunte de viaţă. Este o anume atmosferă, foarte potrivită cu soarele blînd de septembrie.

Oamenii sînt liniştiţi, chiar rezervaţi ; glumele, fie ele şi uşor deocheate, sînt servite după un dozaj bine calculat, în prezentările ghizilor de la Schönbrunn. Cu toate acestea, în cîteva clipe, cordialitatea sfătoasă a unui şofer de taxi îţi poate spune despre spiritul local mai mult decît tomuri întregi. Dar ce-i entuziasmează oare pe vienezii care, hrăniţi din plin cu marea tradiţie, nu se pot îmbăta „cu apă rece“ ?

Contemporanul, 24 octombrie 1969.

Ei bine, îi entuziasmează între altele *Muzica* și mai cu osebire *Opera*. În ceasurile dimineții, vezi mulțimea stînd la coadă, așteptîndu-și rîndul doar pentru a putea pătrunde în clădirea unde se petrec fapte artistice a căror faimă a străbătut lumea. „Staatsoper" este un loc de pelerinaj, unde vii să te închini în fața tapiseriilor ce slăvesc chipul păsărarului Papageno, întruchipînd de fapt spiritul popularului *Singspiel*, esențializat de geniul lui Mozart și ajungînd acum unul din acele simboluri mereu vii la care admirația și dragostea vienezilor vibrează mereu. Trebuie să ajungi să înțelegi de ce *Văduva veselă* se reprezintă toată stagiunea de vară la „Theater an der Wien", după care poate fi preluată, tot seară de seară, de alt teatru, făcînd totdeauna sală plină, fără să obosească. A intrat în rîndurile simbolurilor Vienei.

Dacă vei sta de vorbă cu muzicienii, îți vor spune că și la Viena, în concerte și spectacole muzicale, se înregistrează fluctuații sensibile. Le-am constatat, de altfel, personal. *O noapte la Veneția* de Johann Strauss, văzută la „Volksoper", m-a făcut să nu-mi fie de loc rușine cu opereta noastră care — probă concludentă — își cucerește acum destui lauri europeni. „Staatsoper", însă, e altceva. Nici o jertfă, nici o exigență, nici un efort nu sînt cruțate pentru a-i menține prestigiul imbatabil. Aici nu există spectacole „neutre" : fiecare seară se cuvine să reprezinte un eveniment, la care omul din public, dacă are privilegiul să participe, se consideră, de cele mai multe ori pe drept cuvînt, un fericit. În prima seară a șederii mele la Viena nu mi-a fost dat să mă număr printre fericiți ; așa că nu l-am putut admira pe Ludovic Spiess în *Trubadurul*, fiind nevoit să-mi rezerv asemenea satisfacție pentru București. Apoi însă, trei seri consecutive, am intrat la Operă, nu fiindcă era mai ușor, ci pentru că sînt critic muzical. La Viena, această demnitate se respectă.

Este un spectacol magnific măcar și să vezi sala impunătoare, cu multe rînduri de loji, plină în fiece seară pînă la refuz. Biletele sînt teribil de scumpe — turistul de rînd nu se poate apropia de ele. Este însă și pentru asta o soluție. Cu un ceas și jumătate înainte de începerea spectacolului, se vînd celebrele și acesibilele *Stehplätze* — locuri de... stat în picioare. Iar dacă ești cu adevărat pasionat de *marea operă*, îți achiziționezi un asemenea bilet și, trudindu-te să nu te gîndești cîte ceasuri durează un spectacol Wagner, te furișezi către galerie, de preferință cît mai devreme, să-ți „rezervi" un spațiu cît mai aproape de balustradă — marcat printr-o batistă înnodată de bară, o carte... Acolo poți întîlni un public foarte bun — tineretul, studenții, toți învățăceii muzicii — și tot acolo se

Scanned with OKEN Scanner

aprind cel mai des becurile micilor lanterne care permit să se urmărească opera după partitură.

În asemenea atmosferă, încărcată de aşteptarea unor momente artistice importante, îţi dai seama că solemnitatea şi grandoarea spectacolului de operă nu pot fi puse în pericol de mersul vremurilor. Este o vrajă care-şi menţine puterea de seducţie, cu condiţia însă să fie oficiată cum se cuvine — şi aici intervine „tăria" operei din Viena. La pupitru se strecoară Horst Stein — un dirijor mai puţin cunoscut la noi, dar acum de mare prestigiu la Viena şi care asigură, practic vorbind, conducerea muzicală a majorităţii spectacolelor, înaintea unor Karl Böhm sau Joseph Krips, care au devenit vedete mai rare. Scurt de statură, niţeluş bondoc şi îndesat, pare însă a concentra în făptura-i forţe interpretative invers proporţionale cu dimensiunile ei. Cînd braţele lui dezlănţuie vaietul furtunii cu care începe *Die Walküre*, încremeneşti. Orchestra — de fapt ai înaintea ta Filarmonica din Viena care, conform unei splendide tradiţii, sprijinită probabil de o echipă numeroasă de instrumentişti, cîntă şi la operă — pare o pădure bîntuită de duhul vijeliei. Dintr-odată, Wagner-magicianul ţi se înfăţişează şi te prinde în mreje, fără putinţă de scăpare. Cadrul dramei este creat în aşa măsură încît nici nu mai observi că Siegmund (Hans Beirer) are o înfăţişare nu tocmai în stare să deştepte patima fără limite a Sieglindei (Leonie Rysanek-Gausmann). Totul se petrece la dimensiuni neobişnuite şi astfel *convenţia* operei este admisă de spectator fără crîcnire, ceea ce, să recunoaştem, nu e tocmai uşor în cazul lui Wagner, cu fecioarele lui despletite, clamîndu-şi vehemenţa înarmată cu scuturi, cu interminabilele-i discuţii filosofice care ţin, scenic vorbind, acţiunea pe loc jumătăţi de ore în şir.

Ca să determini pe bietul student de la galerie să stea în picioare, încordat, de la şase după masa pînă la zece jumătate noaptea, trebuie să fii străbătut de duhul wagnerian şi să-l faci să străbată cu aceeaşi putere de convingere. În afară, deci, de secretul grandoarei orchestrale, al doilea este cel al masivităţii vocale a interpreţilor, care menţine climatul legendei supraumane. În scenă intră Birgit Nilsson (Brünnhilde) şi, într-o clipă, ai înţeles ce înseamnă tipul cîntăreţei wagneriene, pe care îl personifică cu o perfecţiune atinsă, poate, numai de regretata Kirsten Flagstad. Vocea îi este ca un torent de lavă şi ca un bloc de granit în acelaşi timp, un fluviu cu sclipiri de metal dur, descins direct din străvechile legende nordice. Astfel fiind, îşi poate permite să se dovedească umană şi caldă, căci tot zeiţă rămîne. De fapt, aici este „cheia" interpretării wagneriene, dat fiind că eroii sînt chemaţi să se proiecteze în faţa noas-

Scanned with OKEN Scanner

tră în două ipostaze care se întrepătrund și se contrazic, se învecinează și se resping. Wotan (Otto Wiener), care duce tot timpul discuții principiale și matrimoniale foarte încordate cu soția lui, Fricka (Ruth Hesse), se cuvine să rămînă tot stăpînul stăpînilor, atotputernic și neînfricat. La fel, în *Das Rheingold*, Fafner și Fasolt, care au zidit Walhalla și se tocmesc negustorește pentru plată cu Wotan, pot fi ei primitivi și proști, dar rămîn totuși *uriași* — și se dovedesc în fapt, prăvălind asupra noastră niște tone de material vocal parcă anume inventat pentru a da viață unor asemenea făpturi (Karl Ridderbusch, Tugomir Franc). *Loge*, zeul focului, chemat oricînd de Wotan să-l descurce din toate nevoile, își personifică scînteierea inteligenței, ușor cinice, printr-o voce de tenor egal de răzbătătoare și spirituală (Gerhard Stolze). Și așa mai departe. La începutul stagiunii, Opera din Viena a programat tot *Inelul Nibelungilor*, în viziunea regizorală a lui Herbert von Karajan și cea scenografică a lui Emil Praetorius, cu cei mai buni interpreți pe care i-a putut reuni. Vienezii n-au deci motive să se deranjeze pînă la Bayreuth ca să celebreze cultul wagnerian ; îl au la dispoziție acasă — și într-o versiune, bănuiesc, cu nimic inferioară celei din vizuina uriașului dramei lirice. Idealul lui Karajan, de maximă putere dramatică realizată cu maximum de puritate a mijloacelor, se vede și aici. Linii sobre, descărcate de ce este de prisos, mai mult evocare decît naturalism detaliat. Unul din momentele cele mai impresionante — scena primă din *Aurul Rinului :* toată vederea ne este cuprinsă de sugerarea unduirii maiestoase a fluviului, în timp ce, din toate colțurile scenei, mai mult ghicite decît văzute, chiuie fetele apelor (Woglinde, Wellgunde, Flosshilde). Admirabil !

Am mai avut și bucuria unui *Don Giovanni* de zile mari. N-aș spune că toți interpreții erau egali ; între ei a strălucit o Donna Anna cu nume nou pentru noi, Mimi Cortese, care a trecut peste toate pericolele țesăturii vocale și ne-a amintit că personajul are o „vînă" dramatică autentică. Eberhard Wächter, în rolul titular, aduce un echilibru pilduitor ; dar parcă Cesare Siepi, văzut la un festival „Primăvara la Praga", și care de fapt a făcut și premiera actualei versiuni vieneze, avea o flacără mai puternică ! Unele mari figuri (Donna Elvira — Hilde Güden) au mai pălit, iar Zerline avem noi mai bune decît cea auzită acolo (Renate Holm). Ce era atunci extraordinar ? Din nou *orchestra*, care ne-a amintit că această *dramma giocoso* nu este mai puțin simfonică decît operele lui Wagner, înalta muzicalitate care guverna ansamblurile (dirijor același Horst Stein) și concepția generală a spectacolului, pilduitoare prin firescul ei. Se pornește adică de la Mozart : nu trebuie să-l facem pe Don Giovanni

Scanned with OKEN Scanner

nici mai serios decît este, nici mai comic. Leporello (Vladimiro Gonzarolli) și Masetto nu sînt îndemnați să facă giumbușlucuri și comicării ca să trăiască. Ambianța este cinstit spaniolă (scenografia Luciano Damiani), iar regia pur și simplu realistă (Otto Schenk). Rezultatul — un spectacol zguduitor, un univers complet. După un astfel de Mozart, nu-ți mai trebuie nimic.

La Viena, „Staatsoper" și-a sărbătorit o sută de ani, marcați printr-o expoziție jubiliară. Mulți înainte !

Scanned with OKEN Scanner

VIZITĂ ARTISTICĂ ÎN GRECIA

În nopţile fierbinţi şi înstelate de vară şi pînă către miezul toamnei, de la 15 iulie la 27 septembrie, cînd templul Parthenon, feeric luminat de reflectoare, pare că pluteşte pe cerul Atenei, oferind o privelişte fascinantă, la poalele colinei Acropolis un şir nesfîrşit de maşini şi un adevărat şuvoi uman se îndreaptă spre intrarea teatrului „Herod Atticus", unde se desfăşoară manifestările Festivalului Atenei. Înainte de orice, aci te atrage frumuseţea şi puterea de evocare a cadrului, reînviind arta muzicienilor şi poeţilor antichităţii, care se vor fi întîlnit în incinta acestui impresionant *Odeon*. Vocea istoriei se aude aci cu mult prea mare putere pentru a-i putea rezista ; şi chiar dacă maniile „ghizilor" turistici ne fac cîteodată să surîdem, cea mai elementară curiozitate ne îndeamnă să cunoaştem trecutul lăcaşului de artă unde ne aflăm.

Oratorul şi sofistul atenian Herod Atticus a construit acest teatru în anul 161 e.n. în memoria soţiei sale Appia Annia Regilla ; om de imensă cultură şi generozitate, a cărui faimă se răspîndise nu numai la Atena şi Roma, dar chiar în Asia, el şi-a legat numele de un edificiu ce întruchipează slăvirea unor valori spirituale de rezonanţă permanentă. Amfiteatrul, care adăposteşte mii de persoane, era pe vremuri înzestrat cu un acoperiş din lemn de cedru ; faţada din spatele scenei, în trei etaje, era ornată cu coloane în stil corintian şi cu statui dispuse în nişe. Mai tîrziu, *Odeonul* lui Atticus a fost devastat de foc ; în anii ocupaţiei otomane, el a fost transformat în bastion. În timpul războiului de independenţă însă, tocmai din acest punct întărit, generalul francez filo-elen Charles Fabvier a reuşit, în decembrie 1826, să trimită ajutoare grecilor asediaţi pe

---

Muzica, nr. 11, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

colina Acropolis. Viața recentă a străvechiului teatru datează cam de cinciprezece ani, coincizînd cu vîrsta Festivalului Atenei, care s-a ținut pentru prima oară în 1955, lucrările de restaurare a admirabilului edificiu de cultură fiind întreprinse anume în acest scop.

Am avut prilejul să asist, ca invitat, în aceeași perioadă cu turneul la Atena al Operei Române, la cîteva spectacole și concerte date în cadrul Festivalului din capitala Greciei. Teatrul „Herod Atticus" este, prin construcția lui, mai *concentrat*, mai *adunat* decît altele și — cu toate că execuțiile au loc în aer liber — sunetele nu se risipesc, ci rămîn să plutească deasupra publicului, ținîndu-l sub acțiunea lor puternică. Deși locurile din apropierea scenei sînt cele mai costisitoare, totuși vizibilitatea și acustica sînt bune de oriunde — cei mai avizați pretind chiar că în înălțimile teatrului sonoritatea este cea mai fidelă. Am prețuit, de altfel, pasiunea și tenacitatea publicului atenian ; nu numai că auditorii nu resimt oboseala determinată de lipsa confortabilelor fotolii din sălile moderne de spectacol, dar participarea lor sufletească, la desfășurarea manifestării artistice respective, este totdeauna vie. Așa se face că — lucru greu de crezut — fie și *Simfonia a șaptea, în mi major*, de Anton Bruckner, pe care am ascultat-o aci, în interpretarea Orchestrei Simfonice de Stat din Atena, sub conducerea dirijorului german Franz-Paul Decker, a fost urmărită cu atenție și primită cu căldură. Aparent, nimic nu este mai contrar temperamentului și înclinațiilor native ale grecilor decît o simfonie de Bruckner ; vioi, rapizi, exteriorizîndu-și gîndurile și pasiunile cu o „operativitate" maximă, acești oameni au totuși o sete de cultură care îi face să îmbrățișeze și ceea ce pare să se situeze, la o primă vedere, în afara sferei lor imediate de cuprindere. În ce privește orchestra, deși nu este perfectă, mai ales la compartimentul suflătorilor, ea manifestă o anume receptivitate muzicală care ne face să presupunem că, sub o conducere competentă, poate oferi momente artistice captivante. Cîntul instrumentelor de coarde — al viorilor îndeosebi —, unde distingem unii instrumentiști de evident talent, are o căldură pătrunzătoare.

Festivalul din Atena este conceput, în genere, pentru a veni în întîmpinarea preferințelor variate ale unui public foarte divers, punînd accentul, în chip firesc, pe manifestările susceptibile de a atrage o asistență atît de numeroasă ca cea care poate fi găzduită de teatrul „Herod Atticus". Tradițională este participarea celor mai importante trupe de teatru antic — în speță : Teatrul Național al Greciei, din Atena și Teatrul de Stat al Greciei de Nord, din Salonic — care reprezintă, rînd pe rînd, capodopere ale repertoriului, datorate lui Sophocle, Euripide, Aeschylus, Aristophan. Cu toate că tradiția teatrală este, de bună seamă, cea mai puternică în Grecia, Festivalul

Scanned with OKEN Scanner

Atenei rămîne totuşi predominant muzical şi coregrafic. O enumerare a formaţiilor care au luat parte anul acesta la Festival va permite lectorilor noştri să dobîndească o imagine generală asupra caracterului acestei extrem de ample reuniuni artistice. Alături, deci, de Filarmonica de Stat din Atena şi de Opera naţională a Greciei (care a dat spectacole cu *La Forza del Destino* de Verdi), principalele ansambluri muzicale prezente în faţa publicului atenian au fost Opera Română din Bucureşti, Orchestra Simfonică de Stat din Budapesta şi Filarmonica Cehă din Praga. Dacă despre spectacolele Operei Române ne vom ocupa, ulterior, mai pe larg, este cazul să arătăm deocamdată că aceste două orchestre au avut o contribuţie substanţială la desfăşurarea Festivalului, fiecare prezentînd cîte trei concerte. Orchestra maghiară a concertat sub bagheta lui Janos Ferencsik şi cu concursul solistic al tînărului pianist Gyula Kiss, laureat al concursului „Liszt-Bartók" din 1966 ; în programe, alături de simfonii de Beethoven şi Brahms, a fost bogat reprezentată muzica maghiară : Liszt, Kodály şi o întreagă seară Bartók. Filarmonica cehă, pe de altă parte, condusă de Vaclav Neumann şi avînd ca solişti pe pianistul Jan Panenka şi violoncelistul Joseph Chuchro, a cîntat, pe lîngă simfoniile clasice, lucrări de Smetana, Dvořák, Martinů, Fišer şi Bořkovec — deci, o includere masivă a creaţiei naţionale. Orchestra de cameră din Stuttgart, orchestra de cameră a Operei Bavareze au fost, de asemenea prezente la Festival : György Cziffra a oferit un recital de pian (mult discutat pare-se), iar muzica de cameră a fost reprezentată printr-o formaţie oarecum modestă, cvartetul de coarde francez, feminin, condus de Michèle Margand. Din Statele Unite au venit două trupe de balet : una de factură mai modernă „The Paul Taylor Dance Company", cealaltă pur clasică, „American Ballet Theatre", care a oferit pînă şi eternul *Lac al lebedelor*. „Antonio et Suo Ballet de Madrid" au venit să aprindă flacăra spaniolă a muzicii lui De Falla şi Albeniz. În fine, să nu uităm „Lykeion Hellinidon", o asociaţie feminină greacă, dedicată nobilului scop al păstrării şi cultivării tradiţiilor populare şi care prezintă dansuri din toate ţinuturile ţării, în costume autentice de mare frumuseţe. Lista s-ar întregi cu trupa franceză „Les spectacles Jean Huberty", care şi-a ales comedia în două acte *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux, anume pentru că subiectul, tratat odinioară de Plaut, se inspiră din episoadele mitologiei greceşti.

Ce se poate afirma, în genere, despre ecoul pe care îl au, în opinia publică, manifestările Festivalului Atenei ? Că el este deosebit de viu. La spectacolele Operei Române, cu *Carmen* de Bizet, de pildă, mi-am dat seama că publicul grec are o *intuiţie* artistică remarcabilă, manifestată în proporţionarea exactă a succesului celor

Scanned with OKEN Scanner

mai bune elemente ale ansamblului, față de cel obținut de ceilalți soliști. Calitățile și deficiențele prestațiilor artistice sînt dezbătute deosebit de aprins și stîrnesc pasiuni, oglindite și în articolele apărute în presă. Tonul lor este, desigur, foarte variat și alternează între simpla reclamă sau considerațiile oarecum diletante pînă la observațiile făcute cu discernămînt, de pe pozițiile unei culturi profesionale autentice. De aceea, în această împrejurare, nu-mi voi asuma rolul criticului emițător de judecăți de valoare, ci voi căuta să redau impresia făcută de colectivul Operei Române citînd extrase caracteristice din cele mai bune articole publicate la Atena cu acest prilej.

Iată ce scria, de pildă, reputatul critic Gheorghios Leotsakos în ziarul *Ta Nea* din 7 august 1970 : „*Ce anume reținem drept caracteristică principală a acestei reprezentații* Carmen, *care a preschimbat* Herodionul *nostru (părînd să se supună docil oricărei transformări) într-o «plaza de toros» ? Un foarte înalt nivel de calități colective, pe deasupra oricăror comentarii posibile asupra distribuției sau diverselor detalii ale conducerii scenice și muzicale. O măiestrie profesională înaltă, dominînd în voie materia și făcînd lucrarea foarte comunicativă, din punct de vedere al muzicii și spectacolului. Am părăsit teatrul avînd mai cu seamă impresia de a fi văzut* Carmen *de Bizet și nu actorul sau regizorul X în* Carmen *de Bizet. Și această finețe, această experiență colectivă, nu pot fi datorate decît unor îndrumări artistice admirabile, de lungă durată și bine programate. Iată o temelie pe care se poate construi orice, inclusiv prezentarea unor lucrări moderne sau montări evoluate. Opera din București posedă o echipă de excelentă calitate, capabilă să redea în chip fidel tot ceea ce un maestru îndrumător realizează sau poate realiza. Spre o asemenea direcție ar trebui să ne orientăm și eforturile noastre în domeniul teatrului liric.*“ Sînt apoi analizate, pe rînd, meritele tuturor compartimentelor ansamblului : „*Să începem cu corurile, a căror îndrumare este datorată lui Stelian Olariu, cunoscut nouă încă din 1966. Ca și soliștii, corul a cîntat textul în limba originală, într-un chip sobru, limpede, muzical, cu o excelentă tehnică de respirație colectivă și de frazare, mai cu seamă în pasajele rapide, cu o finețe în nuanțele dinamice, o siguranță și o precizie în* fortissimi, *care sînt dramatice fără exagerare sau banalizare și fără ca materia vocală să sufere.*

Vine apoi la rînd orchestra, formată din muzicieni de un nivel foarte înalt. Toți suflătorii la lemne *(fagoturile, la începutul actului al doilea, erau o adevărată poezie și ce să mai spunem de admirabilul vibrato al acelui flaut care cînta cu o asemenea delicatețe) păreau să fie soliști de mare merit, ceea ce se poate spune și despre primul*

Scanned with OKEN Scanner

violoncel." În ce privește dirijorul Paul Popescu, care, trebuie să spunem, a fost deosebit de bine apreciat, Leotsakos remarcă faptul că „*a dirijat această muzică meridională care îl entuziasma atît de mult pe Nietzsche, într-o manieră aproape mîngîietoare, venită din inimă, cu o finețe de «muzică de cameră», lăsînd cîteodată dramatismul pe seama vocilor și dăruindu-se unei analize sistematice a materialului melodic, a cărui chintesență a căutat-o*".

Extrem de apreciată a fost și contribuția baletului. Ziarul *Estia*, din 7 august 1970, scrie, între altele : „*O mare impresie a deșteptat baletul Operei Române care, în actul al patrulea, amestecîndu-se cu corul, a insuflat o viață extraordinară ansamblului și a înfățișat imagini pline de naturalețe.*" Despre regia lui Jean Rînzescu și decorurile lui Ion Clapan, s-a arătat că ele s-au adaptat bine, în genere, caracteristicilor aparte ale scenei de la „Herod Atticus". Soliștii, fiecare după meritele lor, au fost analizați pe larg de critica atenianã (...)

La 8 și 9 august, Baletul Operei Române a luat locul cîntereților, oferind două spectacole care au atras, ca și cele anterioare, cu *Carmen*, atenția generală. Nu trebuie uitat faptul că, la fiecare din reprezentațiile românești, marele teatru „Herod Atticus" era arhiplin și că publicul și-a manifestat foarte deschis aprecierea și simpatia pentru artiștii oaspeți. Este, de altfel, ceea ce rezultă și din relatarea cronicarului ziarului *Estia*, care arăta, în concluzia cronicii sale la *Carmen* : „*Publicul, printre care se aflau și mulți străini, a aplaudat cu căldură la sfîrșitul reprezentației pe toți acei ce au contribuit la succesul nemuritoarei opere a lui Bizet și a onorat România, care ni se înfățișează cu o cultură muzicală superioară.*" Revenind la serile de balete, aș dori să extrag cîteva aprecieri despre redarea capodoperei lui Prokofiev, *Romeo și Julieta*, cu atît mai importante cu cît lucrarea a fost înfățișată adesea pe scena de la „Herod Atticus", de trupe de balet din R.F. Germania (Stuttgart), R.S.F. Iugoslavia, precum și de echipa Margot Fontayne-Noureev. Între multele cronici apărute, voi cita din aceea a lui Lili Drakou, publicată în ziarul *Nea Politeia*, din 11 august 1970. După ce arată că spectacolul s-a dovedit în genere „*captivant prin ritmul său și perfect legat*", articolul analizează rînd pe rînd componentele concepției interpretative. Despre Vasile Marcu se spune că „*a făcut să retrăiască în mod elocvent atmosfera shakespeariană a lucrării, îmbinînd cu abilitate drama și veselia, lumea mimicii cu cea a dansului. Egal de reușit a fost travaliul regizoral al lui Vasile Marcu, care a adaptat în chip perfect figuri și imagini pe marea scenă a teatrului antic, exploatîndu-i cu înțelepciune fiecare detaliu. Același lucru se poate spune despre decorurile Ofeliei Tutoveanu. Aveau o admirabilă austeritate și im-*

Scanned with OKEN Scanner

presionau tocmai prin faptul că erau economice și mai mult simbolice decît naturaliste... Corpul de balet s-a dovedit îngrijit și disciplinat, cu superioritatea, de astă dată, a elementului masculin. Scena duelului, redată cu brio, preciziune și excelentă coordonare a interpreților, a fost o reușită coregrafică perfectă." (...) Același articol arată că Magdalena Popa a creat „*o Julieta transparentă ca o rază de lumină și ușoară ca grația însăși. Dansul ei a fost impecabil, mișcările ei seducătoare, armonioase fără greutate, ca un zbor de pasăre*".

Se pare că de un succes egal s-a bucurat și cel de al doilea spectacol de balet, pe muzică de Chopin, Enescu și Johann Strauss, dar, din păcate, nu am putut culege cronicile referitoare la el.

În decursul vizitei făcute în Grecia, am cunoscut o seamă de personalități culturale interesante. Astfel, un foarte inimos animator al mișcării artistice, care — între altele — apreciază cu căldură pe muzicienii români, este Gheorghios Kournoutos, dedicat cu pasiune neostenită răspîndirii frumosului pe toate tărîmurile teatrului, muzicii, artelor plastice, deși formația sa este aceea de istoric. Pe de altă parte, individualitățile propriu-zis *muzicale* nu lipsesc. Una din cele mai interesante este aceea a lui Iannis Papaioannou, arhitect, om de știință, muzicolog, pianist — stăpîn al unei culturi neobișnuit de vaste și aducînd în toate domeniile abordate o competență deosebită. Marea lui pasiune este propagarea operelor lui Nikos Skalkottas (1904—1949), considerat de Arnold Schönberg drept unul din discipolii săi cei mai însemnați și autor al unor lucrări de o nedezmințită ținută intelectuală și de o noblețe de simțire impunătoare. Împreună cu un compozitor care poartă — coincidență ! — același nume, Iannis Papaioannou, și care este un reputat profesor al majorității muzicienilor din generația tînără, muzicologul Papaioannou este și animatorul principal al unui cerc de muzică contemporană, care programează la răstimpuri variabile și unele festivaluri dedicate muzicii noi. Există, desigur, și în Grecia un interes sporit pentru cele mai actuale tendințe ale muzicii contemporane. Dl. Papaioannou mi-a vorbit cu căldură despre studioul de muzică electronică inițiat de unul dintre cei mai activi noi compozitori, Theodor Antoniou. Important este și Iannis Ioanidis care, deși locuiește acum în Venezuela, este pe bună dreptate socotit printre cei mai proeminenți muzicieni greci contemporani. Asta ca să nu mai vorbim de Iannis Xenakis care, deși stabilit la Paris, se bucură de un mare prestigiu și printre colegii săi din Grecia. Foarte cunoscut — și pe scară internațională — era, de asemenea, Iannis Hristou, răpus cu cîteva luni în urmă de un tragic accident și unanim deplîns, dat

Scanned with OKEN Scanner

fiind că era considerat drept una din minţile cele mai îndrăzneţe şi inventive din compoziţia greacă de astăzi.

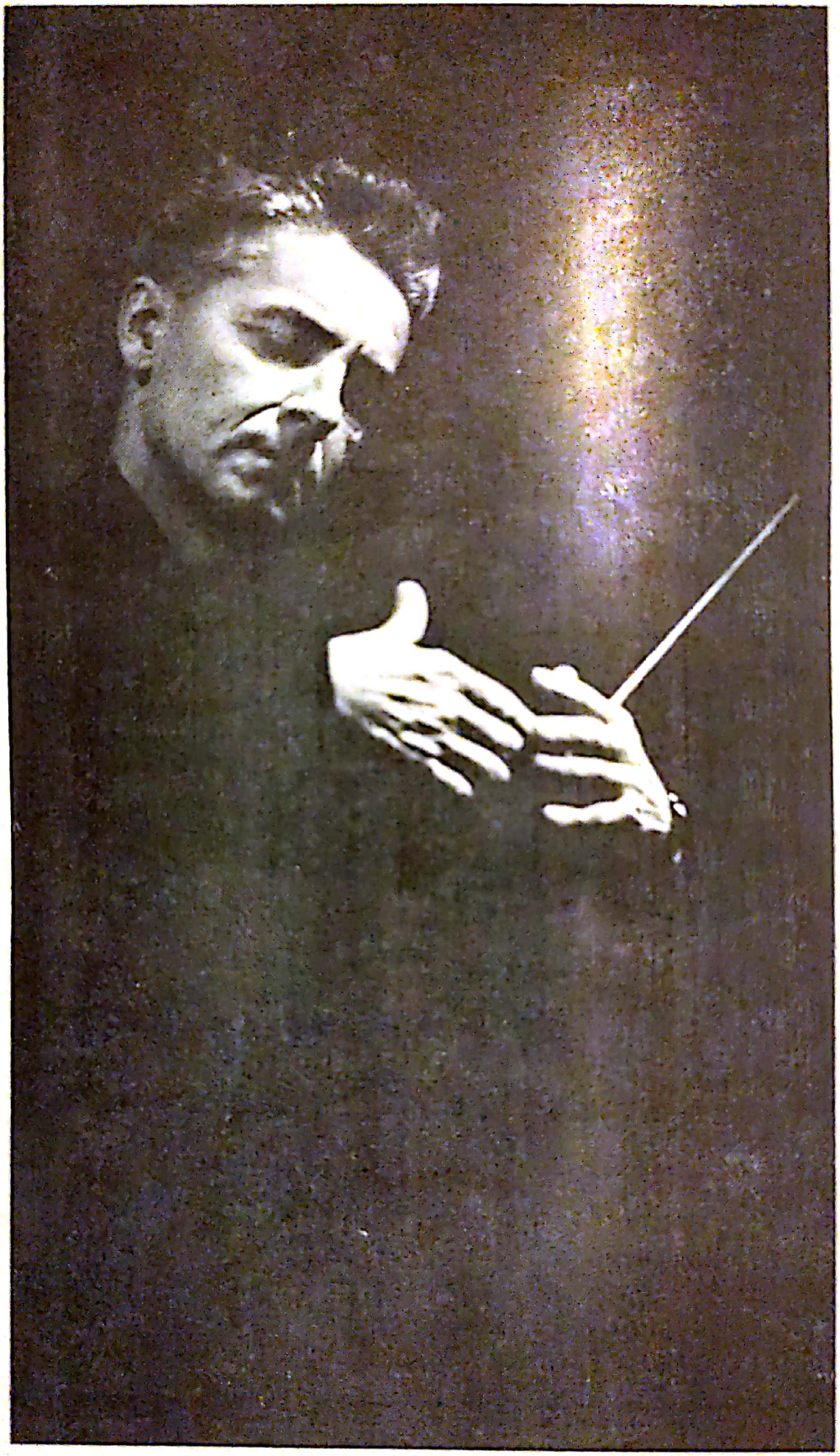
N-aş vrea să închei fără să-mi amintesc de vizita la *Epidavros* (Epidaur). Călătorind cîteva ceasuri din Atena (176 km) şi trecînd prin vechiul Corint, prin Mycenae — cu vestigiile lor antice cutremurătoare —, prin pitorescul Nafplion, ajungi la faimosul lăcaş al lui Asklepios — zeul medicinei — unde veneau oamenii, încă de demult, să-şi vindece bolile cele mai cumplite. Aici se înalţă poate cel mai perfect teatru grecesc, cu o acustică celebră, căreia i-au adus omagiu Maria Callas şi Karajan. La Epidaur, am văzut *Trahinienele* de Sophocle, ultimele episoade ale vieţii lui Hercule, interpretate de artiştii Teatrului Naţional din Atena. Într-un cadru natural de mare puritate şi măreţie, cei 12.000 de spectatori veniţi din toate colţurile Greciei să se adape la nemuritoarea noblete a tragediei antice, elocinţa actorilor şi mişcările inspirate ale corului, pe o partitură extrem de simplă şi adecvată (Stefanos Vasiliadis), toate acestea constituiau o *muzică* a elementelor, care desfide compartimentarea artistică strictă şi poate impresiona deopotrivă pe criticul muzical ca şi pe oricine altul. Pentru că Grecia, pămîntul şi vestigiile adăpostite de aceste meleaguri sînt dintre cele mai grăitoare expresii ale ideii de eternitate.

Scanned with OKEN Scanner

Sviatoslav Richter cu soția sa — *Nina Dorliak*
(Foto Sylvain Knecht — Tours).

Scanned with OKEN Scanner

Herbert von Karajan.



Scanned with OKEN Scanner

Christoph Eschenbach
(Foto Deutsche Gramophon PIC).

Wilhelm Kempff
(Foto PIC, Paris).

Scanned with OKEN Scanner

Sergiu Celibidache la pupitrul Filarmonicii Cehe (Foto ČTK-J. Dezort, Praga).

Scanned with OKEN Scanner

Pierre Boulez (Foto Maria Austria, Amsterdam).

Scanned with OKEN Scanner

Primăvara la Praga — 1965. Concertul inaugural — în istorica sală „Vladislav", din palatul „Hradčany" — cu Filarmonica cehă, dirijor *Václav Smetáček* (Foto ČTK-J. Dezort, Praga).

Praga — 1965. *Nicolae Herlea* și *Ivan Petrov* răspunzînd aplauzelor publicului, în DON CARLOS de Verdi (Foto ČTK-J. Dezort, Praga).

Scanned with OKEN Scanner

Conferință de presă la „Holland-Festival", Amsterdam — 1968. Împreună cu criticul elveţian *Franz Walter* (Foto Maria Austria, Amsterdam).

Scanned with OKEN Scanner

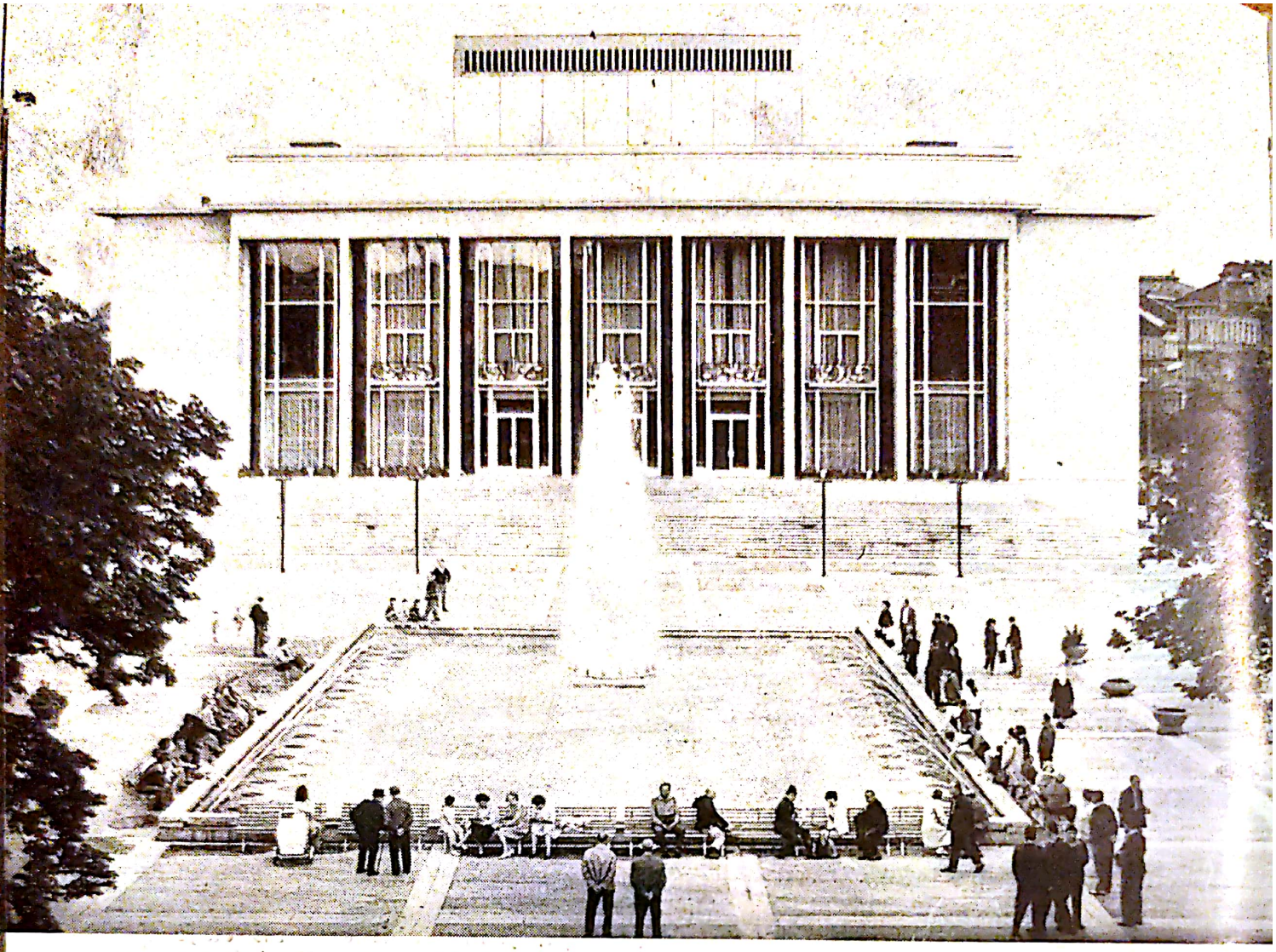
PLATÉE de Rameau, la „Théâtre Carré" din Amsterdam („Holland-Festival", 1968
(Foto Maria Austria, Amsterdam).

Scanned with OKEN Scanner

„Lăcaşul festivalului este un edificiu pe care chiar specialiştii îl declară ca fiind, probabil, unic în felul lui şi, în orice caz, unul din cele mai aparte care pot fi găsite pe şesurile Franţei“ — Hambarul din Meslay, construit în 1220 (Foto Sylvain Knecht, Tours).

„Încăperea [...] are pămînt pe jos şi este plină de aroma fineţelor şi grînelor...“ (Foto Sylvain Knecht, Tours).

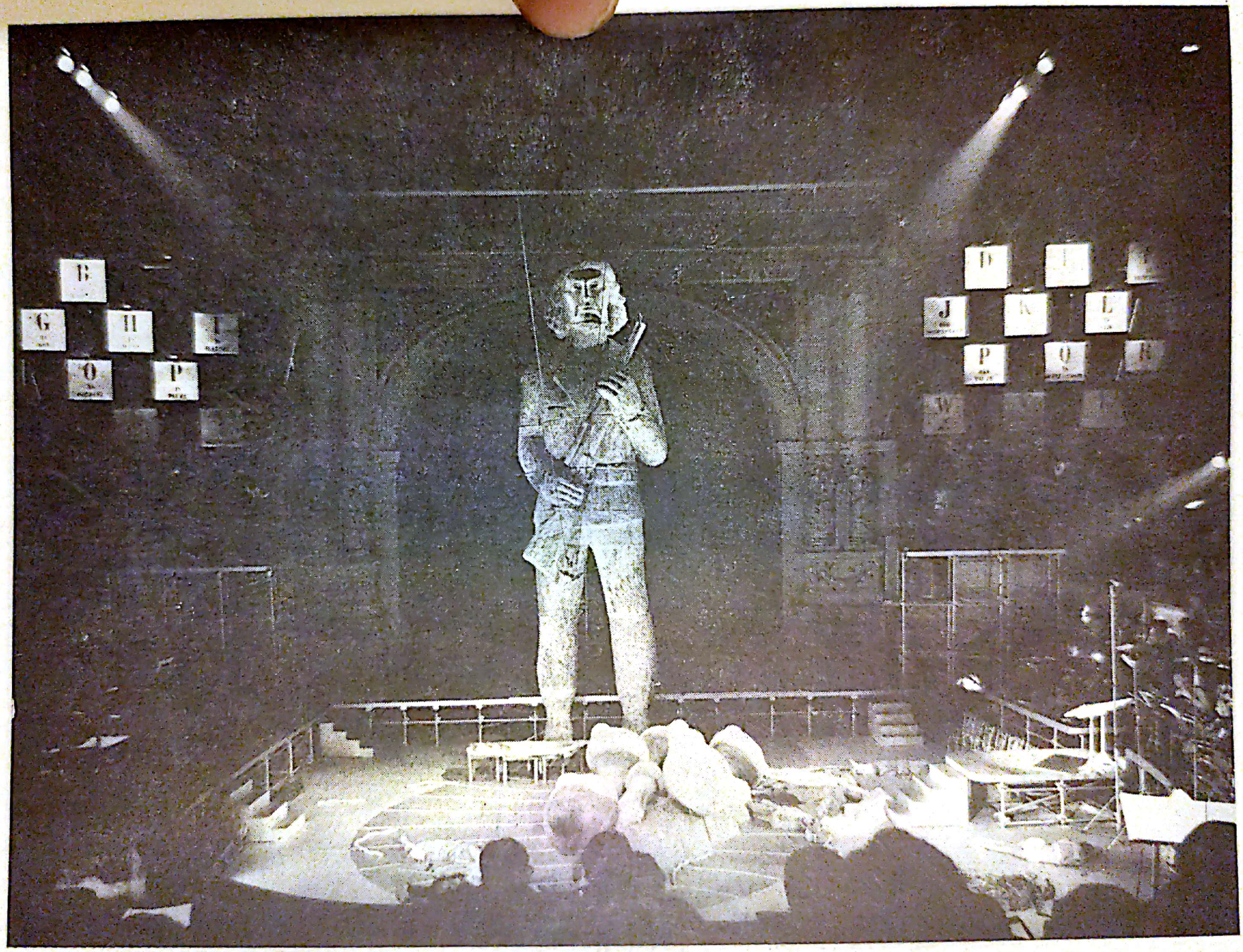
Scanned with OKEN Scanner



Brno — Teatrul de operă (Foto Rafael Sedlaček, Brno).

Brno 1968 — Concertul cvartetului „Janáček", (Foto Stanislav Sevčik, Brno)

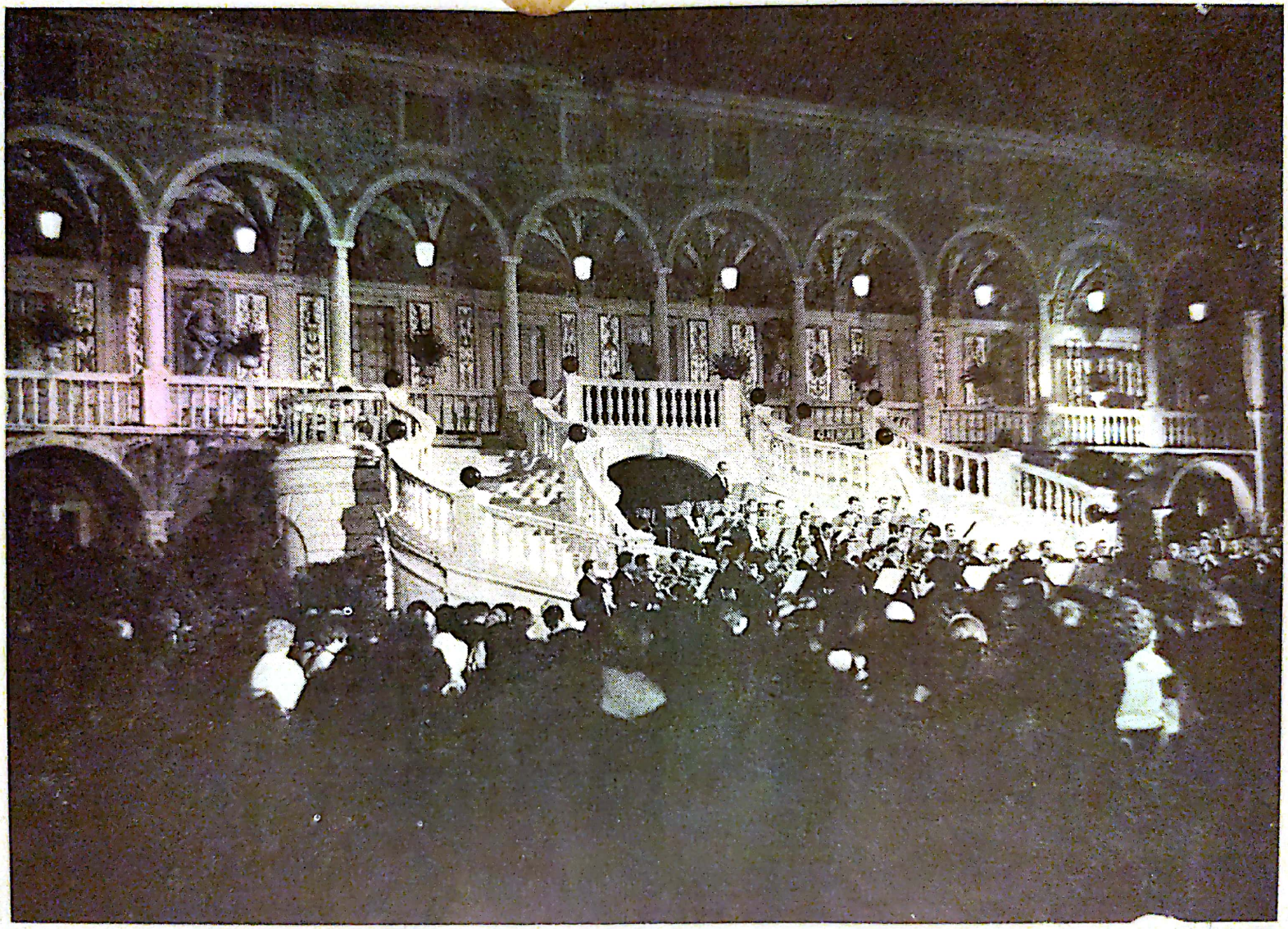
Scanned with OKEN Scanner



„Holland-Festival“ 1969. RECONSTRUCȚIE, o operă în legătură cu care au curs rîuri de cerneală...
(Foto Maria Austria, Amsterdam).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



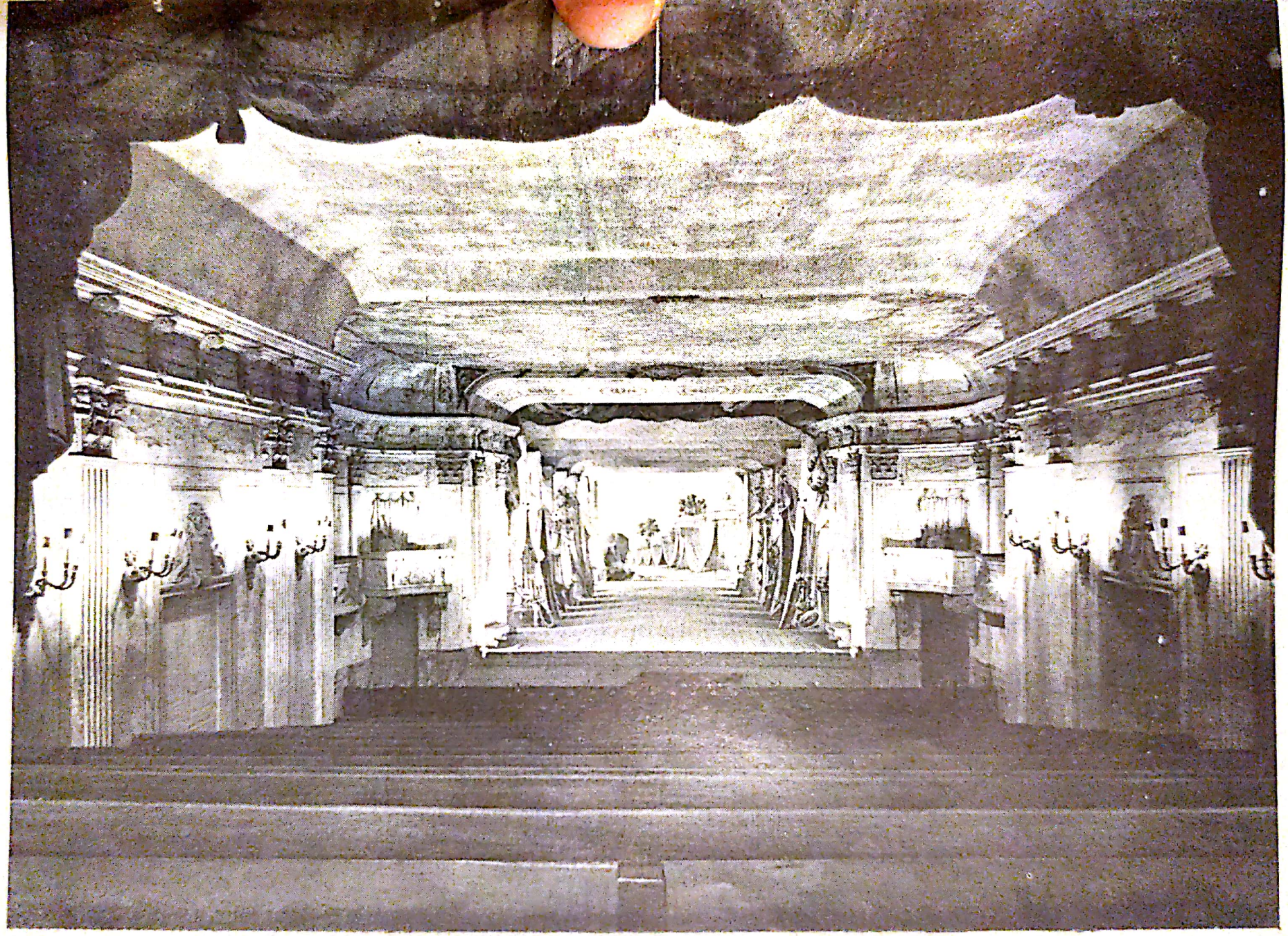
Concert în curtea Palatului din Monaco.

BĂRBIERUL DIN SEVILLA de *Paisiello*, în grădina publică din Taormina (1969).

Scanned with OKEN Scanner

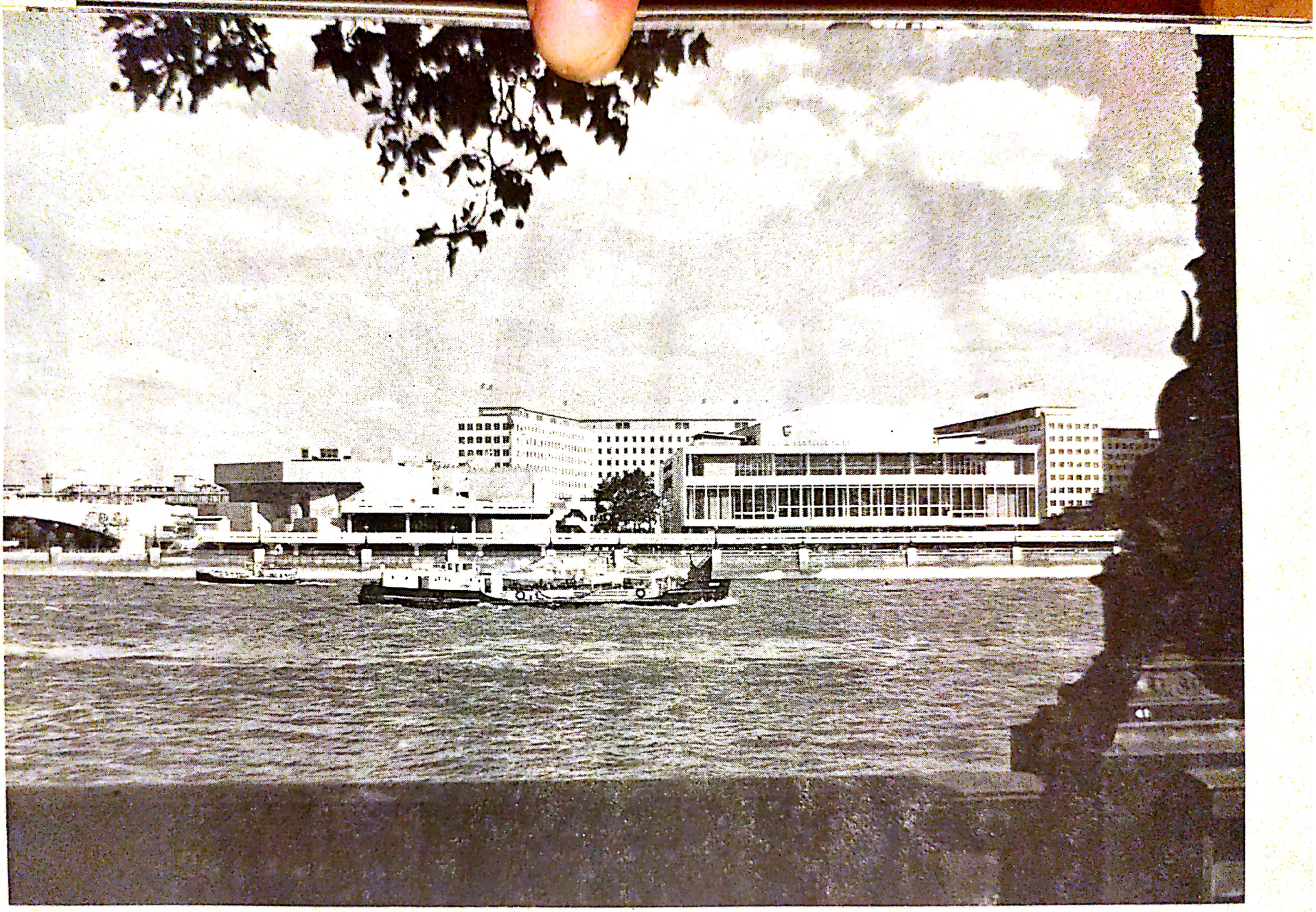
Ansamblul Operei Române din București în CARMEN de *Bizet*, la Festivalul Atenei, teatrul „Herod Atticus". În rolul titular *Elena Cernei*. (Foto Har Megalogonomos, Atena).

Scanned with OKEN Scanner



Drottningholm — Teatrul de operă.

Scanned with OKEN Scanner

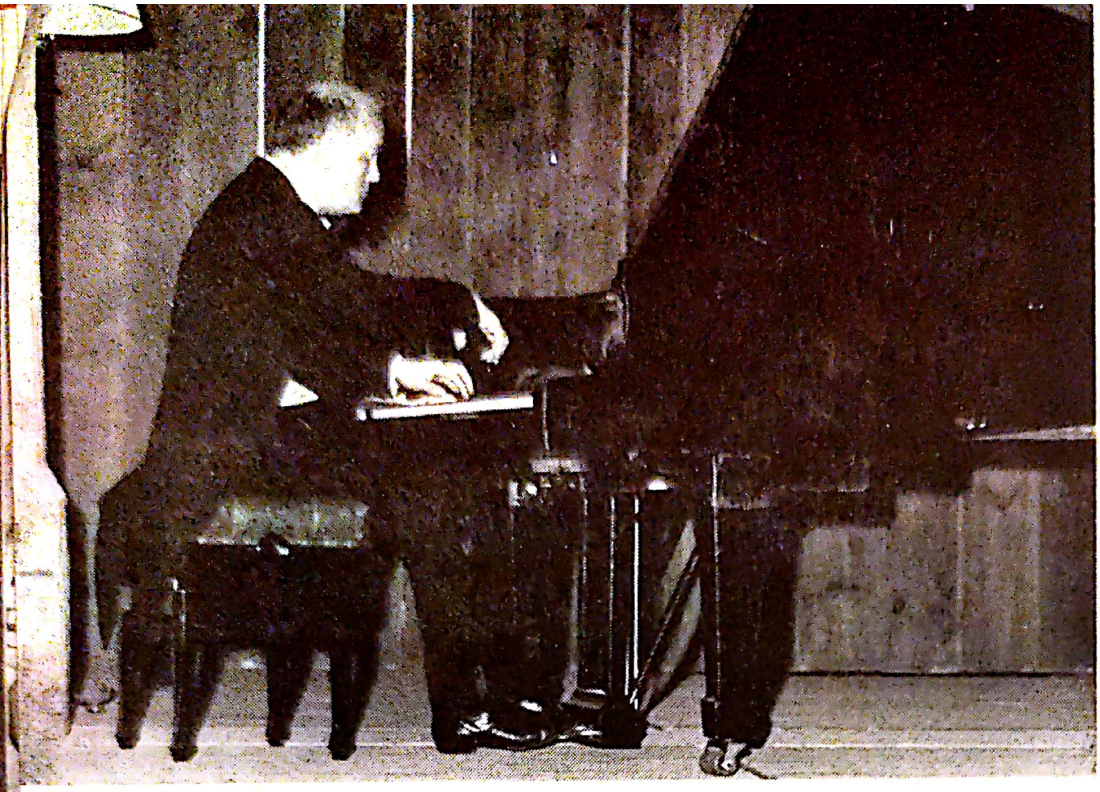


Londra. Complexul muzical de pe malul de sud al Tamisei (Foto Fox Photos Ltd., Londra).

Scanned with OKEN Scanner

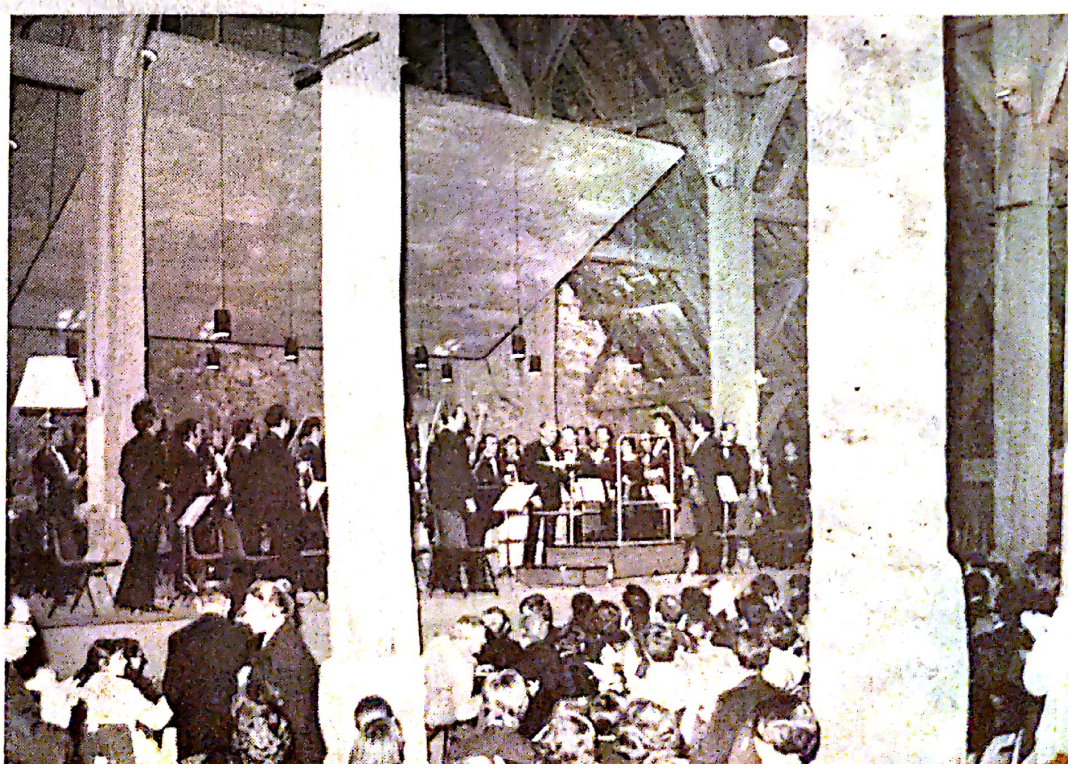
Săptămînile muzicale internaţionale — Lucerna, 1971
(Foto Paul Weber, Lucerna).

Scanned with OKEN Scanner

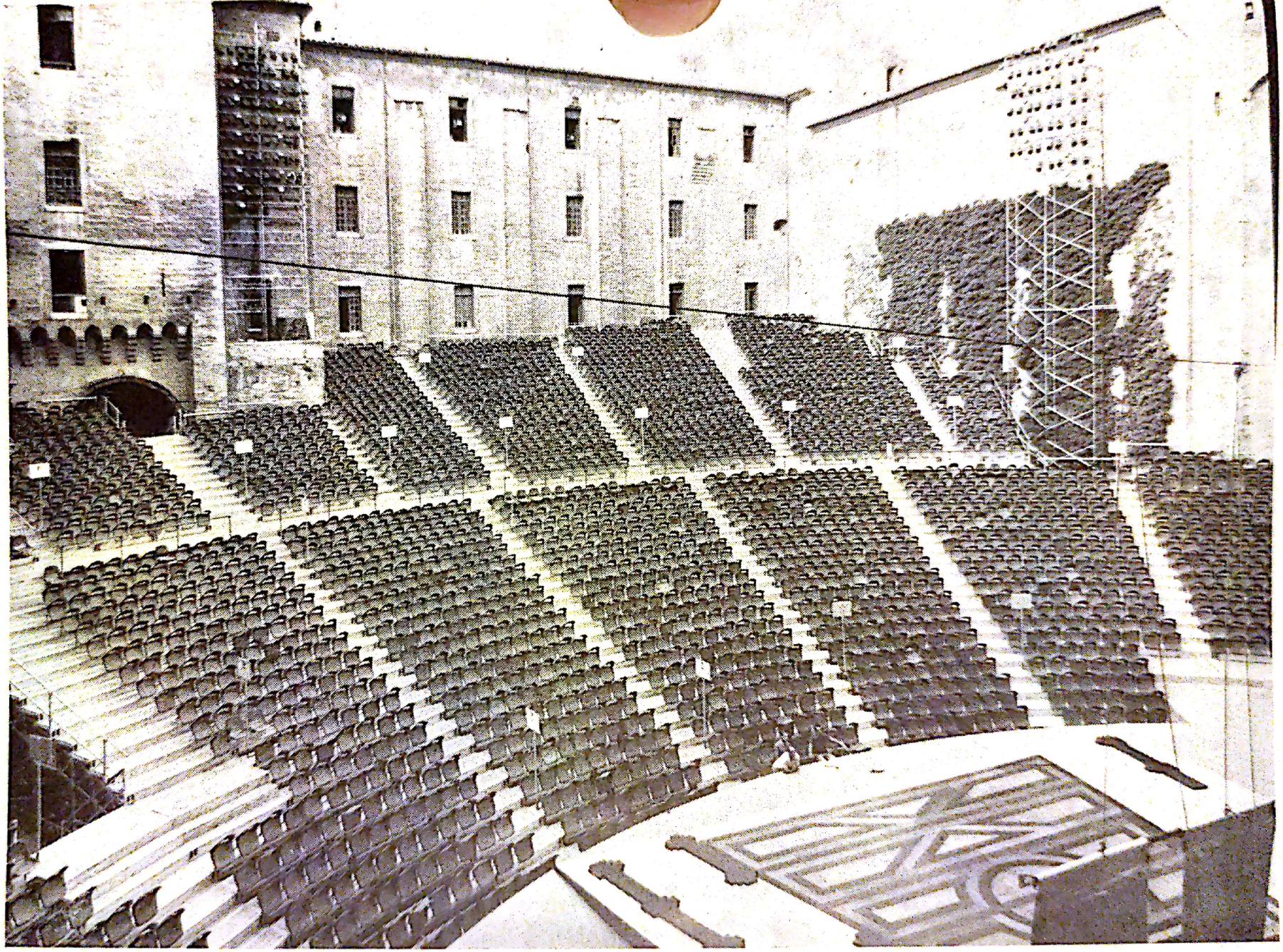


Sviatoslav Richter, personalitatea inspiratoare a „Sărbătorilor muzicale din Touraine“ (Foto Sylvain Knecht, Tours)

„Orchestre de Paris“ — dirijor Georg Solti — în hambarul din Meslay (Foto Sylvain Knecht, Tours).

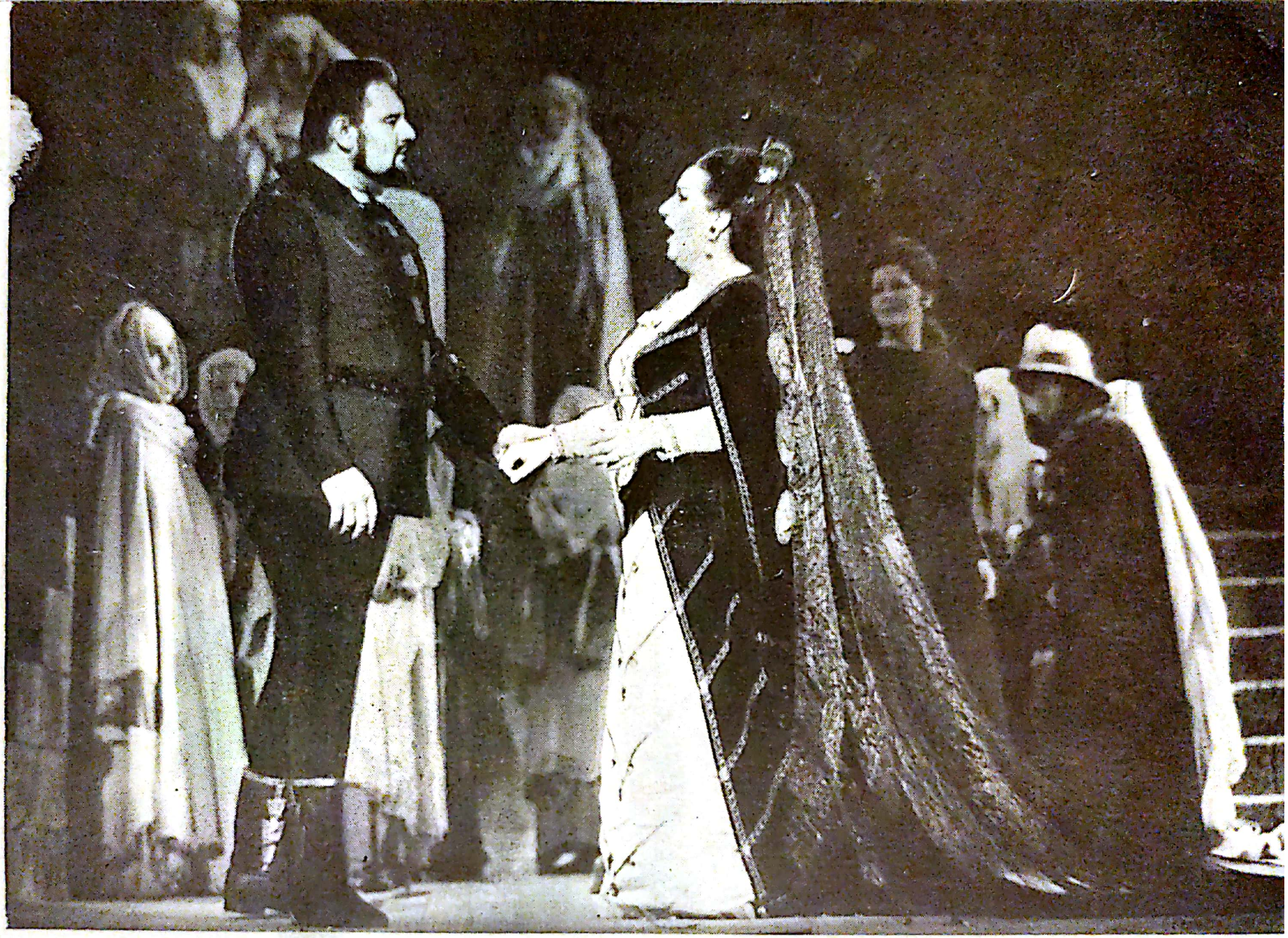


Scanned with OKEN Scanner



Avignon — „La Cour d'Honneur du Palais des Papes".

Scanned with OKEN Scanner



Montserrat Caballé și *Ludovic Spiess* în TRUBADURUL, la Arenele din Orange, 1972.
(Foto Studio Bernateau, Orange).

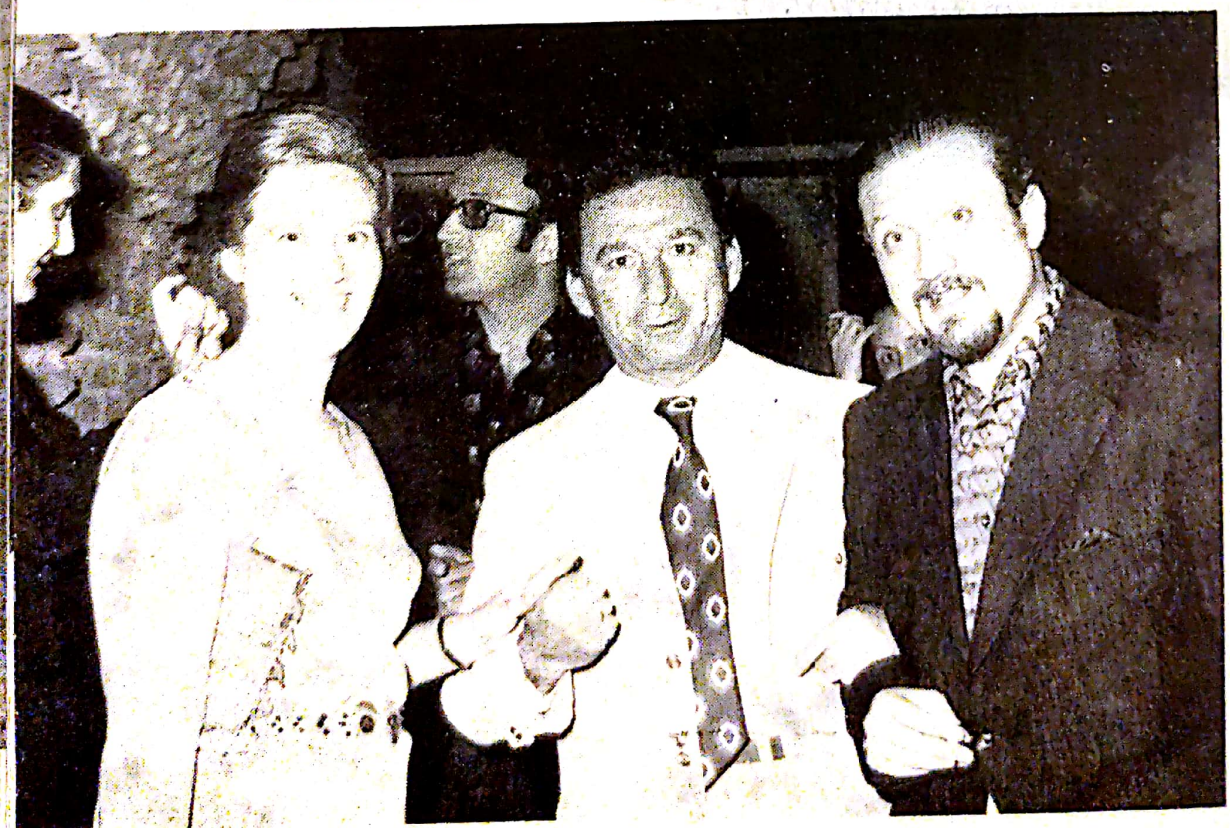
Scanned with OKEN Scanner

Concert al Orchestrei Radioteleviziunii Române în teatrul greco-roman de la Taormina (1972).

Scanned with OKEN Scanner

Sorrento — 1972 — *Iosif Conta* la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii Române.

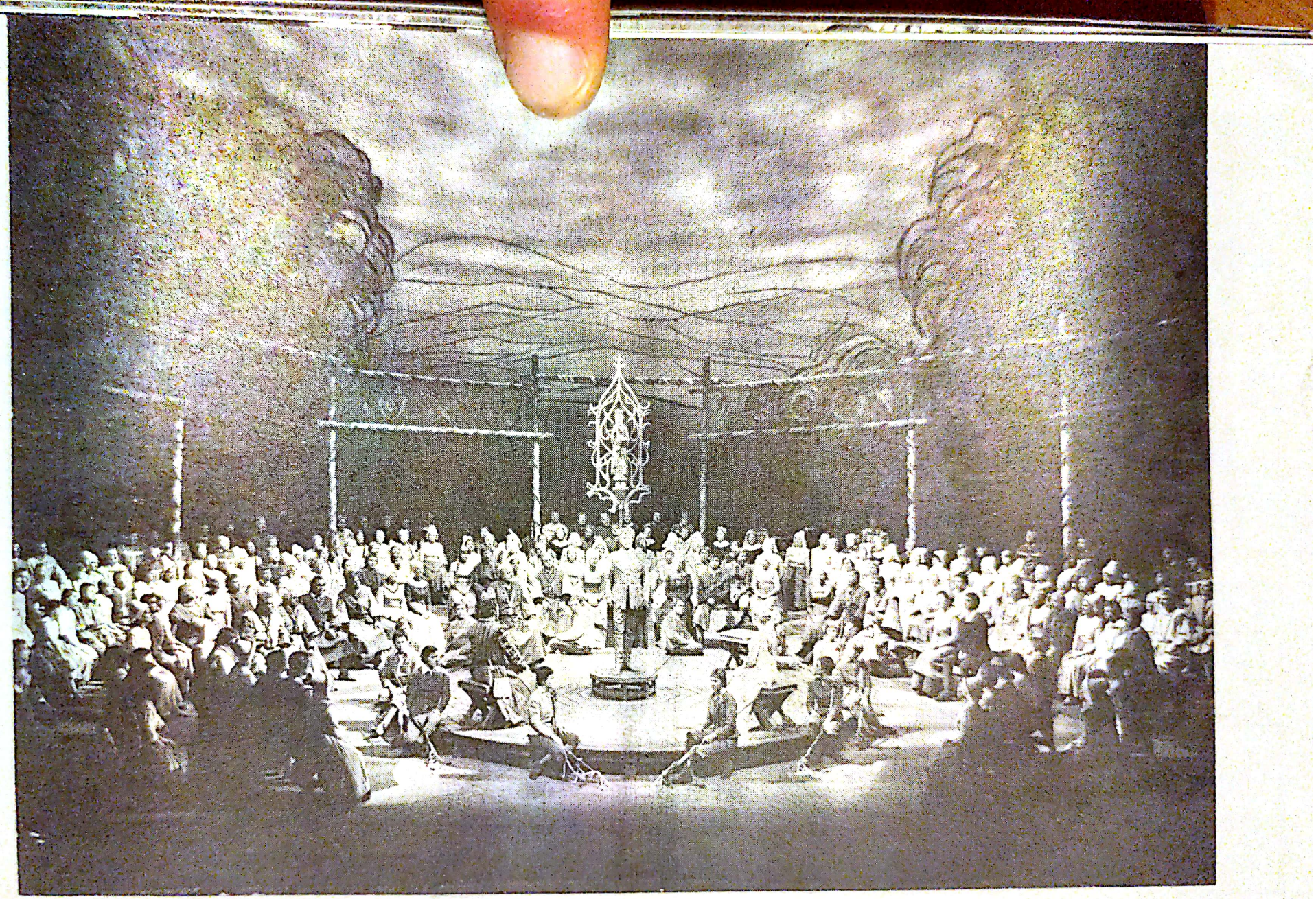
Taormina 1972. *Fausto Zadra, Maria-Luisa Bastyns Zadra, Salvatore Accardo, Ion Voicu* și *Pedro Ignacio Calderon.*



Scanned with OKEN Scanner

Bayreuth — 1973. AURUL RINULUI (Foto Festspiele Bayreuth — Wilhelm Rauh).

Scanned with OKEN Scanner



Bayreuth — 1973. MAEȘTRII CÎNTĂREȚI (Foto Festspiele Bayreuth Siegfried Lauterwasser).

Scanned with OKEN Scanner

TRIBUNA MUZICII IUGOSLAVE

La Opatija, pe țărmul Adriaticii, somptuoasele hoteluri ale stațiunii, vestită încă de mult pentru frumusețea ei, s-au umplut, la începutul lui noiembrie, de oaspeți ce nu prezentau obișnuitele caracteristici ale turiștilor veniți să deguste în tihnă binefacerile concediului. În sălile de la *Imperial* și *Jadran* se desfășurau neîncetat repetiții, concerte, în saloanele de recepții de la *Ambasador*, dezbateri muzicale, conferințe de presă... Cadrul natural idilic și arhitectura tradițională, întreruptă ici și colo de țîșnirea impetuoasă a liniilor moderne, contrastează cu atmosfera intensă de lucru în care și-au dat întîlnire aci compozitorii și cele mai de seamă forțe interpretative ale Iugoslaviei, pentru a trece în revistă recentele lor realizări creatoare. *Tribuna muzicii iugoslave*, care se afla, de astădată, la cea de-a șaptea ediție, este o manifestare muzicală de o noblețe a țelurilor și realizării cu totul ieșită din comun. Și pilduitoare. Desfășurîndu-se anual, ea dă, practic, posibilitatea compozitorilor iugoslavi din toate generațiile să-și asculte lucrările asupra cărora și-au concentrat preocupările în perioada respectivă, într-o confruntare cît se poate de rodnică cu propria lor conștiință artistică și cu opinia colegilor și a criticilor, în rîndurile cărora se numără întotdeauna și invitați din alte țări. Organizarea Tribunei nu este de fel lesnicioasă, dacă ținem seama că aci se perindă formații orchestrale, de cameră, coruri, soliști din toate centrele culturale importante ale Iugoslaviei, reprezentînd activitatea muzicală din Serbia, Croația, Slovenia, Bosnia și Herțegovina, Macedonia. Compozitorii din Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Skopje au fost prezentați rînd pe rînd de interpreții din orașul lor, cu care colaborează permanent

Contemporanul, 27 noiembrie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

și care sînt cei mai apropiați de înțelegerea țelurilor lor creatoare. În comisia de programe și-au spus cuvîntul asociațiile de compozitori din toate aceste centre și — desigur — Uniunea compozitorilor din Iugoslavia, care și-a sărbătorit, în climatul deosebit de favorabil al Tribunei, două decenii de existență.

Întreagă această manifestare atît de complexă este înțeleasă de toți cei prezenți la Opatija în sensul cel mai pozitiv — și toți sînt conștienți că ea constituie un bun cîștigat al colectivității muzicienilor pentru propagarea valorilor muzicii naționale. De aceea, concursul tuturor celor ce participă la realizarea ei este benevol ; și tot astfel, a fost realizată producerea a șase discuri reprezentative de nouă muzică iugoslavă, care au putut fi difuzate în zilele Tribunei.

Dacă ținem seama că, pentru programele Tribunei, au fost selecționate 114 lucrări muzicale, fără îndoială că o judecare detaliată asupra acestora ar necesita studii critice îndelungate. Care este, însă, aspectul general cel mai favorabil care se desprinde din urmărirea concertelor și numeroaselor ședințe de audieri pe bandă de magnetofon ? Acela că s-a dat posibilitatea tuturor tendințelor stilistice să-și spună cuvîntul, de la cele mai tradiționale pînă la cele mai înnoitoare. Opinia ascultătorului se poate, astfel, forma cu deplină întemeiere, prin punerea la contribuție a propriilor sale resorturi interioare, a propriilor sale gusturi, a propriei sale culturi. Este o oglindire completă și obiectivă a creației iugoslave, din care fiecare poate desprinde aspectul ce-i este cel mai apropiat. Așa se face, de pildă, că un *Concert de clarinet* de Emil Cossetto depăna în voie ecourile folclorice (se pare, cu deosebire cele din zona munților Dinarici), că ciclul de lieduri *Ape negre* de Krešimir Fribec aducea o atmosferă oarecum înrudită cu a muzicii unui Janáček, că programul coral oferit de excelentul cor al Radioteleviziunii din Belgrad era, în general, extrem de „potolit" ca orientare stilistică etc. Toate acestea coexistau în bună pace cu foarte intensele căutări de orizonturi sonore noi care sînt o caracteristică a componisticii iugoslave actuale.

Totuși, ce am reținut, în primul rînd, de-a lungul foarte numeroaselor concerte ? În goana condeiului, țin să relev, de pildă, personalitatea, de îndată remarcată deasupra mediei, a lui Branimir Sakač, compozitor a cărui coloristică este totdeauna dublată de un sens al tensiunii interioare autentice *(Turm Musik)*, ceea ce, să recunoaștem, nu se întîlnește de multe ori. Chiar în muzica cea mai îndrăzneață, un anume simț al formei, o conștiință a diferențierii dinamicii sentimentului, autodefinirea în spațiul sonor sînt cu atît mai prețioase. Poate cel mai egal, calitativ, în desfășurarea lui a

Scanned with OKEN Scanner

fost programul oferit de excelentul „Cvartet din Zagreb". Am fost mișcat de sinceritatea cu care destoinicul organizator al „Bienalei din Zagreb", Josip Stojanović, și-a destăinuit lirismul intim în al său *Cvartet autumnal*. Pe de altă parte, mișcarea frenetică, dinamismul extrem al *Cvartetului 1969* de Ivo Petrić și-au aflat o replică în *Triptihon*-ul remarcabilului compozitor din Ljubljana, Primož Ramovš, care explorează zona — Oh ! cît de prețioasă ! — a nuanțelor sonore din familia *piano*-ului, dezvăluind, în acest domeniu doar aparent limitat, o bogăție de resurse surprinzătoare.

O plăcută surpriză și satisfacție ne-a adus-o concertul Orchestrei Radioteleviziunii din Sarajevo, în cadrul căruia am putut-o asculta pe violonista Miroslava Pašić interpretînd concentratele *Trei miniaturi* ale lui Miroslav Spiller, președintele Uniunii Compozitorilor din Iugoslavia. Pe lîngă faptul că muzica lui Spiller — artist de largă cultură și informare stilistică, fost discipol al lui Schönberg — are o expresivitate sobră și pătrunzătoare, am fost impresionați de excelenta afirmare solistică a Miroslavei Pašić : un ton plin și nobil, puterea de convingere a frazării, prestanța ținutei scenice ne-au confirmat ecourile despre activitatea ei concertistică fructuoasă din ultimul timp. De altfel, concertele Tribunei au relevat o serie de tineri interpreți de valoare, în cadrul cărora pianista Pavica Gvozdić se cuvine citată în primul rînd, alături de clarinetistul Milenko Ștefanović, pianiștii Fred Došek, Aci Bertoncely etc.

Și cum tot nu pot vorbi despre toți și toate, dați-mi voie să încheiu cu o notă ușor subiectivă, exprimîndu-mi mulțumirea că am ascultat și lucrările a doi colegi de breaslă : vajnicul critic Dragutin Gostuški și-a dezvăluit lirismul ascuns într-un *Concerto accelerato* pentru vioară, iar harnica cercetătoare Nadežda Mosusova, de la Institutul de Muzicologie din Belgrad, și-a arătat și preocupările componistice în *Introducere și Largo* pentru orchestră de coarde.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTÎLNIRI MUZICALE LA ZAGREB

La doi ani odată, în mai, cînd toate parcurile se scaldă în verdeață și piața de flori este mai frecventată ca oricînd, Zagrebul devine una din capitalele mondiale ale muzicii contemporane. Este admirabil contrastul dintre tihna, respirația calmă a acestui oraș — care are secretul de a fi modern și reconfortant în același timp — și dezbaterile pasionate prilejuite de fiecare concert, fiecare spectacol al *Bienalei muzicale,* de tradiționalele conferințe de presă ale Festivalului și mai cu seamă de congresele de muzicologie organizate în cadrul lui. Cel la care am luat parte de astă dată era cu deosebire interesant, pentru că pe marginea temei generale — *Întîlniri ale tradițiilor muzicale, izvoare ale viitorului* — s-au discutat tot felul de lucruri strîns legate de destinele actuale și depărtate ale muzicii. Congresul era organizat astfel încît să centreze atenția în jurul unor probleme abordate de toți cei de față — și, în felul acesta, el s-a transformat într-adevăr într-o întîlnire colegială pe un teren comun ; participanții erau toată vremea numai ochi și urechi și n-am întîlnit aici acele dezolante împrejurări cînd unii savanți își citesc referatul cu voce monotonă în timp ce ceilalți cască și se gîndesc la altceva, pentru că mica lor contribuție, pe care o vor prezenta în dimineața următoare, are cu totul alt cadru de desfășurare. Nu ! Congresele de tipul celui de la Zagreb (care răspund, îmi pare, foarte bine cerințelor muzicologiei de astăzi — deranjată, tot mai des, din trudnica cercetare a documentelor îngălbenite de vreme pentru a fi angrenată în apriga confruntare propriu-zis artistică —) au înfățișarea unor foarte vii schimburi de idei,

---

Contemporanul, 25 iunie 1971.

Scanned with OKEN Scanner

care angajează, trup și suflet, pe toți vorbitorii și au șanse multiple de a-și afla ecouri tot atît de acute și în rîndul celorlalți participanți.

Au existat doar două referate de bază : *Confesiuni ale unui necredincios* al lui Massimo Mila (Turino) și *Nuanțe ale cenușiului* prezentat de Lionel Salter (Londra). Este de ajuns să lămurim că titlul primului se referă la scepticismul autorului, un *european* convins, față de interesul eventual deșteptat de o altă cultură decît cea pe care s-a deprins să o studieze și să o iubească de o viață întreagă ; cel de al doilea referat, al cărui titlu a mai fost menționat în coloanele revistei noastre, sintetizează teama multora în fața presupusei uniformizări care ar amenința creația contemporană.

E ușor să ne închipuim ce reacții vehemente putea deștepta orientarea primei expuneri din partea unui Alain Daniélou, de pildă, care, ca inițiator și conducător al Institutului internațional de studii și documentație pentru muzicologia comparată, este unul din cei mai de seamă campioni ai valorii culturilor extra-europene ; pe de altă parte, compozitori dublați de teoreticieni ca Earle Brown (New York) sau Ton de Leeuw (Amsterdam) au contestat cu aceeași putere acuzațiile de uniformizare aduse culturii muzicale contemporane. Unele din contribuțiile cele mai substanțiale și echilibrate s-au datorat lui Ivo Malec (Zagreb), care, alături de Milko Kelemen, a reprezentat opinia muzicienilor din țara gazdă la această pasionantă „masă rotundă". Savoarea dezbaterilor a fost sporită prin faptul că ele erau prezidate de o personalitate extrem de suculentă, compozitorul de origine rusă Nicolas Nabokov, bun prieten cu Stravinky, care deși declară cu umor și autoironie că el personal scrie o muzică întîrziat romantică, *„pe undeva între Mendelssohn-Bartholdy și Schubert"*, este unul din martorii cei mai competenți și sensibili la turbulentele procese muzicale ale veacului nostru. A ținut de altfel o conferință despre Stravinsky, în care amănuntul biografic pitoresc era totdeauna semnificativ, contribuind la o definire extrem de vie și multilaterală a marelui maestru al muzicii veacului nostru. De aceea, mă pregătesc cu delicii să-i citesc și succinta biografie despre Stravinsky (Editura *Colloquium*, Berlinul occidental), pentru că adesea marii oameni, priviți de cei apropiați (cu condiția ca aceștia *să le înțeleagă* arta) dobîndesc o înfățișare mai prietenoasă și atrăgătoare decît cea furnizată de unii exegeți pedanți. Nikolas Nabokov este, de altfel, un animator și consilier de seamă al multor festivaluri muzicale și din experiența lui se poate învăța.

Dar ce s-a întîmplat la Bienala muzicală propriu-zisă ? Foarte multe ! Peisajul festivalului a fost, de astă dată, mai bogat și mai

Scanned with OKEN Scanner

variat decît la trecutele ediții, iar deschiderea lui către public mai largă. Am avut ocazia să împărtășesc aceste păreri directorului Bienalei, Josip Stojanović, unul din cei mai competenți, pasionați și neobosiți organizatori de asemenea manifestări din cîți mi-a fost dat să întîlnesc vreodată. Fără îndoială că Zagrebul îi datorește mult din faima sa de centru muzical prestigios, după cum și autoritatea lui Milko Kelemen, ca și capacitatea sa de contact cu cercurile muzicale contemporane cele mai vaste, sînt de natură să reunească asupra Bienalei priviri foarte diverse.

Deci, la Zagreb, au fost cîteva colective artistice mari. De pildă, „Baletul veacului XX" din Bruxelles, condus de faimosul Maurice Béjart, care a obținut cel mai mare și necontestat succes cu montarea, devenită acum clasică, a *Ritualului primăverii* de Stravinsky. Este adevărat că Nabokov, de pildă, afirmă că Stravinsky nu s-a gîndit niciodată la un asemenea tablou de *„fornicație a broaștelor"* cum este cel sugerat de Béjart, ironizînd probabil tendințele de evocare a omului primitiv, cu mersul lui nu tocmai delicat și cu instinctele expuse într-o formă oarecum primară. Fără îndoială, totuși, că redarea în dans a forței telurice care urcă în vlăstarele umane își găsește în acest *Sacre* al lui Béjart o întruchipare magistrală. Toate celelalte transpuneri, de muzică contemporană, de la Webern la Tadeusz Baird, se pot discuta mai pe îndelete — și poate că o vizită a trupei lui Béjart la noi (pe care am dori-o din tot sufletul) ar mai desțeleni cîte ceva din terenurile virgine ale imaginației coregrafice. În general, cred că i se poate reproșa acestui recunoscut părinte al unor direcții ale baletului contemporan o excesivă *coregrafizare ;* cînd fiecărui sunet din *Cantatele* de Webern îi corespunde cîte o mișcare, s-ar putea ca asemenea amănunțire să se opună însuși spiritului muzicii. Economia de mijloace, esențializarea, chiar ascetismul lui Webern primesc în felul acesta o replică prea ilustrativă și pitorească. Cît privește *Ofranda muzicală* de Bach alternată, în fragmentele ei sublime, cu solo-uri de percuție ritmate de șuierături și gimnastici... fotbalistice, parcă n-ar fi nevoie de așa ceva ! Hotărît lucru, căile baletului timpului nostru nu sînt încă limpezite. Ceea ce nu înseamnă însă că trebuie să ne odihnim în așteptarea limpezirii, ci să o căutăm și noi, cu o febrilitate sporită. „Teatrul de dans din Haga", prezent și el la Zagreb, o caută printr-un fel de stilizare a obsesiei erotice, destul de purificată de balast, în așa fel încît economia... totală în confecționarea costumului celor de pe scenă (*Mutations* pe muzică de Stockhausen) nu apare nici măcar șocantă sau senzațională. În orice caz, ceea ce ne-au oferit cei din Haga era mai artistic decît spectacolul cu *Carmina burana* de Orff și *Reprezentație de gală* pe

Scanned with OKEN Scanner

muzică de Prokofiev, care n-au făcut prea mare cinste trupei coregrafice de la „Deutsche Oper“ din Berlinul occidental. Spectacolul cu *Moses și Aron* de Schönberg s-a dovedit, nici discuție, mult mai consistent, deși caracterul static al evoluției scenice grevează toate montările acestei creații, mai mult impozantă și serioasă muzicalmente decît eficientă în chip complex, pentru cei din sală.

Întotdeauna, presupun, autorii de asemenea articole, ca cel de față, suferă de complexul de a nu putea cuprinde, în rînduri totuși puține, diversitatea extremă a unui asemenea festival ca Bienala din Zagreb. Sînt constrîns în a mă mărgini să adaug că selecția iugoslavă (de pildă Malec, Kelemen, Sakać, Petrić etc.) a fost mai riguros alcătuită decît altădată ; că *aceleași* procedee par *altele* cînd sînt utilizate la grade de talent diferite (de pildă, toată noua gamă de sunete vocale ușor vulgarizată de „Stuttgarter Trio“, înnobilată de „Soliștii corurilor O.R.T.F.“ dirijați de Marcel Couraud) ; că marii instrumentiști moderni — Heinz Holliger, Siegfried Palm — și marii cîntăreți moderni — Joan Caroll — deșteaptă interesul aproape în orice muzică ; că *experimentele* nu mai sperie pe nimeni, fiindcă la festivalurile contemporane senzaționalul se demonetizează și rămîne doar *calitatea ;* și că, în lumina acestui criteriu calitativ, concertul românilor („Orchestra de cameră din Cluj“ dirijată de Mircea Cristescu, cu muzică de Brînduș, Niculescu, Vieru, Țăranu, plus Ligeti și Radovanović) a fost dintre cele mai bune.

Scanned with OKEN Scanner

CĂLĂTORIE MUZICALĂ ÎN SUEDIA

Vara la Stockholm

Într-o excursie cu vaporașul prin Stockholm, ghidul ne anunță că arhipelagul din jurul capitalei suedeze cuprinde 24 000 de insule, de toate mărimile ; splendida prietenie și luptă dintre uscat și mare este aci aspectul dominant și fascinant al peisajului, care împrumută acestui oraș impunător faima de Veneție a nordului, meritată din plin. Poate că pentru că niciunde, nici chiar la Amsterdam sau Bruges, care au fiecare în parte farmecul lor inimitabil, aspectul de „cetate a apelor" nu este atît de marcat.

Aflîndu-ne în plină vară muzicală, ne mulțumim să contemplăm edificiul Operei Regale, unde, din cînd în cînd, marea wagneriană Birgit Nilsson vine din pelerinajele ei mondiale să reamintească publicului de acasă că i-a rămas fidelă, și luăm vaporașul pentru a ajunge la Teatrul de Curte de la Drottningholm. După o călătorie idilică de o oră, de-a lungul căreia contemplăm desfășurarea molcomă și impunătoare în același timp a frumuseților orașului, ajungem la stația finală, unde ne așteaptă un parc vădit inspirat de cel de la Versailles și un vast palat de vară, a cărui principală atracție o constituie totuși mai modestul, ca proporții, teatru de alături, construit ca o anexă în 1766, de către regina Lovisa Ulrika, mama lui Gustaf III. Prin călătoriile artistice, am întîlnit ceva de acest gen doar la Schönbrunn, unde au loc vara reprezentațiile vieneze de operă de cameră ; Drottningholm-ul este însă, parcă, și mai autentic. Printr-o împrejurare specială, după ce — în 1792 — Gustaf III a fost ucis la un bal al Operei din Stockholm, eveniment în jurul căruia este țesut libretul *Balului mascat* de Verdi, micul teatru de vară — ce cunoscuse pînă atunci o înflorire specială — s-a văzut lăsat în părăsire. În felul acesta, însă, cei 130 de

---

Contemporanul, 27 august 1971.

Scanned with OKEN Scanner

ani care au trecut pînă la revalorificarea lui l-au lăsat aproape neatins. Din 1922, Drottningholm a devenit din nou o mîndrie a culturii suedeze ; aici au rămas în viață multe din decorurile originale — folosite în spectacolele de altă dată — și mai funcționează încă mașinăriile scenice de sugerat ondularea valurilor mării sau mugetul tunetului care creau senzație în primele secole de înflorire ale teatrului liric. Încă de la garderobă, te întîmpină personalul teatrului, îmbrăcat în costume de epocă, semnalul de începere fiind dat prin sunetul argintiu al clopoțelului, agitat în *foyer* de către un mic paj. Sala este destul de încăpătoare, totuși locurile se găsesc anevoie, dat fiind că teatrul este foarte vestit printre suedezi și turiști, deopotrivă, scena este însă, proporțional, mult mai adîncă, mărturisind fastul deosebit al spectacolelor de operă montate aici în veacul al XVIII-lea. Pe de altă parte, instalațiile scenice, concepute odinioară de italianul Donato Stopani, permit schimbări de decoruri aproape tot atît de rapide ca în cele mai moderne teatre. Ambianța este unică — și, desigur, celebră. Cînd, după vizita în Suedia, am plecat în Anglia, unde am văzut un spectacol la opera din Glyndebourne, mi s-a spus acolo că pentru decorul prologului din *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss, montată recent, au fost reproduse instalațiile scenice de la teatrul din Drottningholm.

Am văzut, la Drottningholm, o operă compusă de Rossini la vîrsta de douăzeci de ani, cea mai bună dintre cele cinci scrise în decurs de numai unsprezece luni, în 1821 : *La pietra del paragone* (Dovada dragostei, în traducere liberă). Libretul este plin de naivitate, încurcînd și descurgînd ițele unei intrigi în care pretendentele la mîna bogatului conte Asdrubal își dezvăluie (afară de una singură, bineînțeles) cupiditatea vinovată. Fauna operei comice cuprinde, de astă dată, un pictor, un poet și chiar un... critic (spre dezolarea celor ce îndrăgesc această nobilă profesiune), ceea ce împrumută o savoare nouă întîmplărilor convenționale. Muzica este de o mare frumusețe, ariile, duetele, ansamblurile strălucind de o vervă atît de proaspătă încît, pentru două ore, faima veșnicului *Bărbier din Sevilla* pălește de-a binelea. Cîntat în limba suedeză, de trupa proprie de operă a teatrului din Drottningholm, spectacolul ne încîntă prin acurateță stilistică, cu toate că *tempo*-ul rossinian apare ceva mai potolit ca de obicei. Orchestra, sub conducerea lui Charles Farncombe, este ovaționată chiar din uvertură, iar din distribuție se evidențiază Margot Rödin — o *mezzo* care pune în valoare virtuozitatea rossiniană într-un colorit grav și cu atît mai seducător — și Claes-Hakan Ahnsjö — un tenor de o rară puritate sonoră, corespunzînd sufletului neîntinat al bravului poet Giocondo.

Scanned with OKEN Scanner

La muzeul de istorie muzicală

O vizită muzicală la Stockholm trebuie neapărat să cuprindă și cîteva ore petrecute la admirabilul muzeu de istorie muzicală *(Musikhistoriska Museet)*, condus de profesorul Ernst Emsheimer, instituție care se mîndrește cu o admirabilă colecție de instrumente muzicale, atît din cele folosite în mod curent în muzica europeană a secolelor apuse, cît și din cele specifice folclorului suedez. Aspectul cel mai pozitiv este că această colecție *trăiește :* pe de o parte prin explicațiile și exemplificările înregistrate pe bandă magnetică, puse la îndemîna oricărui vizitator, și, pe de altă parte, prin talentul și entuziasmul unui tînăr muzician, Sven Berger, care știe să cînte la mai toate instrumentele — mai ales la cele de suflat — prezente în muzeu.

După ce parcurgem traseul obișnuit al muzeului, profesorul Emsheimer mă invită în fonotecă, unde ascultăm cîteva exemple din melodiile păstoriților suedeze, mai precis ale celor ce păzesc vacile pe pajiștile întinse. Emisia lor vocală este foarte specială, sună aproape instrumental și extrem de pătrunzător : o pildă splendidă de frumusețe folclorică originală. Sînt foarte mulțumit să pot asculta în acest cadru, cu colegii suedezi, *Sonata III, pentru pian și vioară, în caracter popular românesc,* de George Enescu. Profesorul și Sven sînt extrem de interesați de această muzică, cu intonații atît de noi pentru ei.

O vizită la sediul Orchestrei Filarmonice din Stockholm îmi dă prilejul să întîlnesc pe cel mai entuziast și dinamic *manager* din cîți mi-a fost dat să cunosc : dl. Anders E. Ramsay, suedez originar din Finlanda. Înflăcărat iubitor al muzicii corale (am fost încîntat să-i vorbesc, deci, de „Madrigalul" bucureștean, care a făcut senzație la festivalul norvegian, de la Bergen, dar ar trebui să viziteze cît de curînd și Suedia), știe la rîndu-i să înflăcăreze pe interlocutorii săi. Îmi pare rău și acum că n-am putut răspunde invitației sale de a merge împreună cu Filarmonica la Östersund, unde orchestra din Stockholm a deschis festivalul de vară din acest *centru geografic* al Suediei. În schimb, am ascultat această formație de mîna întîi deschizînd mica stagiune a concertelor estivale oferite *gratuit* publicului din Stockholm la monumentalul palat municipal — *Stadshuset ;* de obicei, publicul se așează pe treptele scării palatului. La concertul la care am asistat, însă, de teama norilor cam amenințători, am fost invitați chiar în uriașa sală de festivități a palatului ; aici au loc, mi s-a spus, și ceremoniile care marchează de fiecare dată acordarea premiilor Nobel. Acustica este, desigur, puțin haotică, iar dirijorul finlandez Jorma Panula nu s-a

Scanned with OKEN Scanner

dovedit chiar la înălțimea Filarmonicii ; mai mult pe seama muzicalității instrumentiștilor ei (excelenți sufflători, îndeosebi) trebuie pusă frumusețea versiunii *Muzicii apelor* de Händel, compusă, desigur, pentru plimbările pe Tamisa, dar care sună tot atît de „la ea acasă" și în împărăția de ape și piatră a capitalei suedeze.

Festival fără vedete

Insignele originalului festival găzduit de localitățile de pe marginea lacului suedez Siljan sînt mari fluturi de toate culorile, care poposesc în aceste zile pe piepturile iubitorilor de muzică, băștinași sau adăpostiți temporar la Leksand și Rättvik. Simbolul acesta este cum nu se poate mai potrivit cu natura însăși a unei sărbători muzicale care presupune o înfrățire totală cu peisajele idilice ale regiunii Dalarna — luminată, în timpul festivalului, de soarele, niciodată obosit, al zilelor și nopților albe — cu obiceiurile ei, cu muzica ei populară, cu tradițiile ei artistice, în general. Nu este un festival de vedete și de reclamă, ci unul intim, adresat foarte direct oamenilor de aici — și, din acest punct de vedere, pilduitor prin ecoul de masă pe care-l poate deștepta. Înfăptuit de entuziaștii localnici din Dalarna împreună cu *Institutet för Rikskonserter* — o instituție extrem de interesantă, de impresariat, care are țeluri primordial culturale, fiind subvenționată de statul suedez cu nobilul scop de a difuza muzica în medii cît mai variate și în ținuturi îndeobște depărtate de marile centre culturale — festivalul *Muzică la Siljan* are un public extrem de cuprinzător. Unele evenimente adună mii de oameni din toată regiunea, ca, de pildă, tradiționala întîlnire a muzicienilor populari de la Bingsjö ; după un spectacol cu dans dat de marele grup al acestor *spelmän*, ei se răspîndesc pe întinsul colinelor satului, în cete mici, cîte trei-patru, se ascultă atent între ei și își potrivesc arcușele în melodii pornite de „primaș" și însoțite apoi de ceilalți cu deosebită abilitate. În fiecare zi și la toate orele festivalului, în sălile mari ca și în grădini publice, în case mai deosebite și mai frumos împodobite ca și pe estrade improvizate, pînă și pe vaporașul cu care facem, într-o dimineață, o călătorie de două ore pe undele cristaline ale lacului, pretutindeni lăutarii din satele de pe marginea Siljan-ului, vestiți în toată Suedia pentru virtuozitatea lor, ne scaldă într-o baie de muzică, atestînd surprinzătoarea vitalitate a unei arte tradiționale ce supraviețuiește cu bine în condițiile moderne. Alături de localnici, este invitat aici și vestitul interpret Eric Sahlström, care cîntă la instrumentul suedez *nyckelharpa*, un fel de vioară cu claviatură, care seamănă

Scanned with OKEN Scanner

întrucîtva cu medievala *vielă*, dar are posibilități virtuoze mult mai mari. Există o extrem de interesantă înrudire și interinfluențare între muzica barocă și cea ce cîntă lăutarii suedezi. De multe ori, ascultîndu-i, în polifonia generată de cîntul a două sau mai multe viori, ai impresia că te afli la izvoarele artei instrumentale preclasice, iar *Polonezele* (Polska), cîntate foarte adesea de ei, deșteaptă ecouri originale în literatura suitelor veacurilor XVII și XVIII. La una din adunările acestor virtuozi populari, se demonstrează varietatea lor de stiluri (ei spun chiar de dialecte, denumind aceste reuniuni *dialektspel*), fiecare comună din regiune — Floda, Leksand, Rättvik, Bingsjö, Orsa — fiind reprezentată de un alt fel de a ornamenta desenul muzical, de a improviza în jurul unor caractere ritmice și melodice comune.

În prima duminică a festivalului, pe marginea lacului Siljan se adună din nou o mulțime imensă ; asistăm la o tradițională întrecere de canotaj a echipelor din satele de aci, în bărci lungi, mînuite de multe perechi de brațe puternice, care ne aduc aminte că odinioară, în zile de sărbătoare, oamenii se adunau *nu* pe căile moderne de circulație de astăzi, ci doar străbătînd undele bogate ale lacului în aceste ambarcațiuni caracteristice.

Un public nou și cît mai larg

Extrem de interesant și reconfortant este felul cum se înfrățesc, în programele festivalului, manifestările de genurile cele mai variate. În marea sală a sporturilor din Rättvik, care are o acustică destul de bună, am asistat — de pildă — la concertul orchestrei Radiotelevizіunii suedeze (aflată, pînă de curînd, sub conducerea lui Sergiu Celibidache), dirijată de actualul ei șef permanent, Stig Westerberg. Afară de Haydn și Kodály, ascultăm o simfonie recentă a compozitorului suedez Jan Carlstedt (nr. 2, op. 25), închinată memoriei pastorului Dr. Martin Luther King. În sala corespunzătoare din Leksand, am admirat puterea de concentrare și virtuozitatea uimitoare a percuționistului finlandez Rainer Kuisma, care cîntă la marimba, vibrafon și gonguri de toate soiurile și mărimile o serie de lucrări foarte substanțial muzicale, între care cele ale compatrioților săi Aulis Sallinen și Osmo Lindeman și ale contemporanilor suedezi Bo Nilsson și Sven-Erik Bäck. În bisericile din Rättvik și Ahls, care au orgi foarte bune, au fost organizate concerte de muzică veche italiană — cu concursul formației „Musica Holmiae" — sau altele vocal-instrumentale, prilejuindu-ne întîlnirea cu o bună soprană engleză, Dorothy Irving, și

Scanned with OKEN Scanner

cu organistul Erik Lundkvist, care ne cîntă, între altele, o lucrare — de un dramatism intens — a tînărului compozitor și dirijor de cor Eskil Hemberg. Tot așa de bucuroși sîntem să întîlnim tînăra formație de cvartet de coarde „Freskkvartetten", care își prezintă programul în fața auditorilor într-un mod foarte comunicativ și apropiat, și care ne oferă, de pildă, o excelentă parodie a tuturor stilurilor clasice, romantice și moderne de cvartete, datorită compozitorului Lars Johan Werle. N-aș vrea să uit pe nimeni, dar desigur nu e cu putință. Poate cele mai semnificative impresii sînt legate de evenimentele muzicale în aparență modeste. În casa pastorului din Rättvik, de pildă, am asistat la un așa-anumit concert în mediu familial *(Musik i hemmiljö).* Cinci instrumentiști, proveniți din muzicile militare (care de curînd s-au transformat în Suedia în *muzici regionale,* cu un rol extrem de important în formarea culturii artistice a țării), au cîntat un *Cvintet* pentru pian și suflători de Beethoven. Ei bine, acuratețea execuției, pasiunea acestor muzicieni adevărați (Pehr Einarsson, John Zimmerman, Ingemar Stenberg, Stig Forsström, Göte Eriksson), atenția cu care publicul local urmărea muzica și explicațiile prealabile date de excelentul oboist Zimmerman, dragostea cu care erau înconjurați concertiștii, toate acestea erau profund emoționante.

Viața muzicală suedeză este actualmente caracterizată de această tendință educativă, de dorința de cîștigare a unui public nou și cît mai larg, care are de pe acum rezultate importante. Pretutindeni prezenți, Gunilla Friberger și Per-Anders Hellquist — animatorii „Muzicii la Siljan" — întruchipează entuziasmul și priceperea pe care le-am constatat adesea la cei de la *Institutet för Rikskonserter.* Aveai impresia că fiecare sută de auditori în plus numărați în sălile festivalului era, pentru fiecare din ei, o bucurie și o izbîndă adînc resimțite.

Scanned with OKEN Scanner

DIN VIAȚA MUZICALĂ ENGLEZĂ

Londra

Ziarele noastre au fost pline, în ultima vreme, cu ştiri extrem de îmbucurătoare asupra succeselor româneşti la Edinburgh. Ca să măsurăm dimensiunile acestor izbînzi, e bine să ştim înainte de toate că viaţa artistică britanică se caracterizează prin seriozitate şi exigenţă. Fără îndoială, nu tot ce am văzut şi auzit, în materie de spectacole şi concerte, era perfect ; dar important este că imperfecţiunile sînt analizate la lumina zilei, că publicul şi mai cu seamă criticii (William Mann, Andrew Porter etc.) s-au deprins de mult să discute şi să spună lucrurilor răspicat, pe nume. De aceea, nu e nevoie să le faci englezilor complimente, ca să se simtă fericiţi. Sînt convins că te apreciază mai mult dacă îţi spui clar părerea şi îşi dau seama că poţi manevra criteriile, comparaţiile şi că nu crezi că „tot ce zboară se mănîncă".

Londonezii sînt mari consumatori de muzică, pasionaţi şi, în genere, cunoscători. Deşi era vară, stagiunea, cu toate că mai „rarefiată", continua totuşi cu vigoare şi nu mi-a fost dat să contemplu săli goale. Dimpotrivă, adesea cursa după *un bilet în plus* nu este tocmai uşoară. O astfel de ocazie a fost, de pildă, execuţia de concert a operei *Maria Stuarda* de Gaetano Donizetti — inspirată de piesa lui Schiller — găzduită în sala cea mai modernă şi importantă pentru viaţa muzicală a Londrei, Royal Festival Hall. Afişele din faţa sălii sînt reunite sub titlul de „Muzică pe malul sud" (al Tamisei, desigur), ca un fel de replică permanentă adresată acelora care s-au mirat că acest important edificiu muzical, inaugurat în 1951, a fost înălţat aici şi nu în West End, cum s-ar fi părut că cere tradiţia. De altminteri, cu tradiţia nu e de glumit

---

Contemporanul, 17 septembrie 1971.

Scanned with OKEN Scanner

la Londra — și în genere în Anglia. Cînd faci o plimbare cu vaporașul pe Tamisa, ești fără îndoială covîrșit de grandoarea diverselor clădiri și monumente celebre, dar vezi extrem de multe ziduri negre și — aparent — dezolante. În ele se ascunde însă istoria și englezii le iubesc, sînt chiar mîndri de ele, iar la ceea ce e nou și lucitor se uită mai degrabă cu suspiciune. De aceea, în toate programele de sală, anunțătoare de stagiuni viitoare, inovațiile sînt subliniate dar și explicate cu grijă și prudență, pentru a fi „digerate" cum se cuvine de cei care s-au obișnuit în alt fel.

Întîlnirea cu *Maria Stuarda* — partitură care are din plin virtuțile și slăbiciunile lui Donizetti — a fost o bună verificare a formulei de operă-concert, cu condiția, însă, ca interpretarea să fie de mare strălucire, ca în acest caz. Alăturarea și opunerea a două mari cîntărețe ale actualității, Shirley Verrett (Elisabetta) și Montserrat Caballé (Maria Stuarda) — cu accentul pus pe dramatismul interpretării și rafinamentul nuanțelor vocale, la prima, pe splendoarea *bel canto*-ului la cea de a doua — oferea o desfătare artistică de prim ordin, în stare să-i facă pe ascultători să uite usturimea prețurilor de intrare. Altminteri, exceptînd și prezența masivă a lui Gwynne Howel (Talbot), mai erau și unele lucruri ce solicitau indulgența, începînd chiar cu dirijorul Enrique Garcia Asensio, care nu a prea știut să anime orchestra, și cu partenerul celor două „leoaice", José Maria Carreras, care s-a dovedit doar tenor.

Miss Avril Wood, care se ocupă cu problemele muzicale la British Council, este bucuroasă să asculte *Sonata a III-a* de Enescu cîntată de compozitor, pe care tatăl ei, faimosul dirijor Sir Henry Joseph Wood, l-a cunoscut bine. Este emoționant să ne amintim că el a fost cel care a introdus, în toamna lui 1911, *Rapsodia I-a* și *Suita I-a* de Enescu la așa-numitele „Concerte de promenadă", care aveau pe atunci loc la Queen's Hall. Acum, cea de a șaptezeci și șaptea stagiune a acestor „Henry Wood Promenade Concerts" — care, după cum se vede, au păstrat numele întemeietorului lor, stins din viață în 1944 — are loc la Albert Hall, o imensă sală circulară, mult discutată pentru acustica ei destul de aproximativă, dar extrem de populară. Stagiunea „Concertelor de promenadă" (inițial, publicul avea permisiunea să circule în timpul execuțiilor, dar astăzi toată lumea stă neclintită la concerte), începută la 23 iulie, se încheie zilele acestea, la 18 septembrie. Este, de fapt, un adevărat festival muzical de vară al Londrei, cu concerte în fiecare seară, care se bucură de o asistență foarte numeroasă ; tineretul, bucuros să cumpere biletele mai ieftine, stă în picioare la parterul sălii sau se așează cum poate, fără scaune.

Această lipsă de comoditate nu-i sperie pe melomani, dimpotrivă, ai impresia că-i stimulează ; altminteri, ar fi cam greu să suporte, în asemenea condiţiuni, dimensiunile gigantice ale *Simfoniei nr. 8* de Gustav Mahler, lucrare aleasă pentru concertul inaugural şi interpretată de un ansamblu uriaş de executanţi (membri a cinci coruri, orchestra B.B.C. şi şapte solişti vocali) sub conducerea lui Colin Davis. Pentru prima oară anul acesta, publicul „Promenadelor" a fost chemat şi în afară de Albert Hall, cu prilejul unui spectacol cu *Boris Godunov* de Musorgski la opera Covent Garden (scaunele de la parter s-au scos, pentru a se crea acelaşi climat familiar) şi la Catedrala Westminster, ca să asculte *Missa solemnis* de Beethoven.

Cum sînt execuţiile ? Nivelul lor merge de la corectitudine în sus. După părerea mea, temperamentul orchestrelor engleze se dovedeşte oarecum potolit şi este nevoie, probabil, de dirijori extrem de vulcanici ca să-l stîrnească. Colin Davis este mai mult un muzician foarte civilizat decît năvalnic ; de aceea, l-am preţuit mai degrabă în Mozart şi în *Cîntecul pămîntului* de Mahler, decît în *Simfonia nr. 8*, pe parcursul căreia tensiunea scădea de multe ori. Cît priveşte spectacolul cu *Boris Godunov*, evenimentul a fost marcat în special de contribuţia, în rolul titular, a basului Boris Christoff, unul din continuatorii cei mai convingători, în vremea noastră, ai stilului Şaliapin. Splendidă, de asemenea, vocea Josephinei Veasey (Marina) şi apreciabil efortul tuturor soliştilor şi corului de a cînta în limba originală.

Cambridge

Cele mai frumoase momente muzicale ale vizitei mele le-am trăit la festivalul din Cambridge, unde am ascultat celebrul Cor de băieţi de la King's College Chapel şi grupul Academiei de la St. Martin-in-the-Fields într-un oratoriu de Händel. Este o interpretare extrem de autentică şi în aceeaşi măsură anti-muzeistică. Sub conducerea lui David Willcocks, vocile sună cu o puritate şi o prospeţime unică, iar ritmica este de o extremă precizie şi suplete în acelaşi timp. Colbul secolelor este total scuturat de pe partitură, care se înfăţişează de o tinereţe cuceritoare ; urcuşurile spre culmile sonore au o lumină orbitoare, deşteptînd o senzaţie aproape vizuală, iar polifonia este de o limpiditate sculpturală, fără a fi totuşi, nici o clipă, căznită. O execuţie rafinată şi naturală în acelaşi timp. Rolurile solistice atribuite femeilor în versiunile obişnuite sînt preluate aci de un contratenor, cu o tehnică vocală specific engleză,

Scanned with OKEN Scanner

care se încadrează organic întregului stil interpretativ. Dacă la toate acestea adăugăm frumusețile arhitecturale ale clădirilor faimoaselor colegii, ajungem lesne la concluzia că merită să te desparți, cel puțin două zile, de atracțiile Londrei pentru a înțelege anumite valori specifice artei engleze aici, la Cambridge.

Glyndebourne

Dacă ați citit articolul despre Suedia (*Contemporanul*, din 27 august), Glyndebourne este un fel de Drottningholm pe englezește. Clădirea acestei mici opere, unde totul este de mare calitate și biletele sînt teribil de scumpe, se află încadrată unui peisaj idilic. În vagonul rezervat pentru cei care ajung acolo cu trenul, vezi domni și doamne elegante care cară panere cu mîncare pentru picnic (clădirea teatrului este înconjurată de parcuri luxuriante, unde se mănîncă pe iarbă, în pauza de o oră intercalată și calculată, anume, în spectacol).

Ce se poate vedea anul acesta la Glyndebourne ? Cinci opere, de la *La Calisto* a maestrului venețian Cavalli (prima reprezentare 1651), trecînd prin Mozart, Ceaikovski și Richard Strauss, pînă la *Răsăritul lunii* de compozitorul englez contemporan Nicholas Maw. Din toate acestea, am reușit să văd *La Calisto ;* este un spectacol încîntător, care a dat cîștig de cauză dirijorului Raymond Leppard, autorul versiunii înfățișate astăzi auditorului, asupra puriștilor super-muzicologizați și îngrijorați de mînuirea prea liberă a datelor oferite de textul original (...) Deci, după Händel de la Cambridge, Cavalli de la Glyndebourne urmează de îndată în clasament.

Ce mai rămîne ? Să comunic că am ascultat o excelentă *Simfonie nr. 2* a compozitorului și dirijorului Francis Chagrin, de origină română, care vine să completeze profilul său artistic, cunoscut doar prea parțial prin concertul pe care l-a prezentat o dată la Orchestra de Studio a Radioteleviziunii Române. Și să mulțumesc tuturor celor ce au contribuit ca vizita mea muzicală în Anglia să fie extrem de intens folosită și de multilateral interesantă.

Scanned with OKEN Scanner

SĂPTĂMÎNILE MUZICALE INTERNAȚIONALE — LUCERNA 1971

Fără îndoială, Lucerna este unul din acele orașe menite să asigure desfășurarea ideală a unui festival muzical internațional ; la zece minute depărtare de centru (cu autobuzul sau cu vaporașul, pe lacul celor patru cantoane — *Vierwaldstättersee)* se află fosta reședință a lui Richard Wagner, de la Triebschen, astăzi păstrată ca muzeu, unde au fost compuse operele *Maeștrii cîntăreți, Siegfried* și *Amurgul zeilor ;* aici se pot vedea partiturile originale ale delicatei *Siegfried Idyll* și ale unor fragmente de opere, într-o casă situată în mijlocul unui admirabil parc și în imediata vecinătate a lacului. Această îngemănare a splendorilor naturii și muzicii este de altfel definitorie pentru întreg peisajul Lucernei. De cum cobori la gara situată în imediata apropiere a centrului orașului și a impunătoarei *Kunsthaus,* unde se desfășoară concertele festivalului și se organizează expoziții de artă, ești de îndată prins în mrejele acestei aproape unice simbioze. Vaporașele care așteaptă la debarcader să te ducă în pitorești plimbări pe lac se întrec cu viziunea mai îndepărtată a culmilor semețe ale munților : *Rigi* și *Pilatus* sînt aci denumirile cele mai populare, uriași pe crestele cărora ești transportat cu maximă eficacitate și siguranță de un sistem de autobuze, trenușuri montane și funiculare, definitoriu pentru punctualitatea și buna organizare a turismului elvețian. De altfel, turismul este aci o uzină cu motoare duduitoare în veșnică acțiune — și, la orice ceas, o mulțime nesfîrșită de vehicule și de ghizi sînt gata să-ți facă cunoștință cu frumusețile mai apropiate sau mai îndepărtate ale regiunii — și ale Elveției, în general. Într-o excursie de dimineață pînă seara ajungi, de pildă, să contempli

---

Muzica, nr. 11, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

imensitatea albă a orbitorului pisc veşnic alb *Jungfraujoch* (3 454 m), sau să admiri gheţarul Ronului şi cîteva dintre cele mai spectaculoase trecători alpine ale Europei.

Organizatorii *Săptămînilor muzicale internaţionale* de la Lucerna nu fac însă greşeala — foarte comună astăzi — de a se întemeia pe darurile naturii şi pe atracţiile oraşului lor pentru a-şi cîştiga indulgenţa unor turişti veniţi să se distreze şi să asculte, eventual, şi ceva muzică, de calitate variabilă. Lucerna nu găzduieşte un festival turistic ci un *adevărat* festival muzical, care se află în prima linie a prestigiului alături de cele de la Salzburg, Edinburgh, Bayreuth... Există aci o mare tradiţie, ilustrată de nume ca ale lui Toscanini, Furtwängler şi cinstită de reunirea celor mai buni dintre instrumentiştii formaţiilor simfonice elveţiene în reputata orchestră a Festivalului, bine cunoscută prin unele înregistrări memorabile realizate în decursul anilor, din 1938 — cînd au avut loc pentru prima oară „Săptămînile" — şi pînă astăzi. Directorul artistic al Festivalului, Rudolf Baumgartner, este şi conducătorul unei formaţii permanente de cameră — „Festival Strings Lucern" — cu o activitate artistică intensă, concretizată şi în frumoase înregistrări pe discuri, care reprezintă o mărturie vie a exigenţei muzicale deosebite ce domneşte aci.

Am avut ocazia să iau parte la conferinţa de presă organizată la deschiderea Festivalului, a cărei desfăşurare era ea însăşi o carte de vizită impresionantă pentru „punerea la punct" în cele mai mici amănunte a acestei autentice sărbători muzicale. Ziariştii şi criticii au fost salutaţi de primarul Lucernei, Dl. Hans Rudolf Meyer, şi au primit unele indicaţii generale asupra orientării programelor din partea lui Rudolf Baumgartner. Apoi, toată gama informaţiilor necesare a fost prezentată de Dr. Othmar Fries, directorul administrativ al „Săptămînilor muzicale internaţionale"; este o personalitate a cărui putere de muncă, operativitate şi pricepere asigură în mare măsură succesul actual al Festivalului.

Caracteristica tendinţei ediţiei de anul acesta a Festivalului din Lucerna a fost o *deschidere* mai largă asupra realităţii muzicale internaţionale. Avînd o bază clasică temeinică — la care nu renunţă, pe bună dreptate, şi care constituie chezăşia atractivităţii puternice a manifestărilor lui în rîndurile publicului elveţian şi internaţional de faţă aci — festivalul doreşte să prezinte o varietate cît mai mare de formaţii şi solişti, mîndrindu-se cu numele noi pe care reuşeşte să le întrunească de fiecare dată, şi selectează cu grijă şi anumite prime audiţii de calitate, menite să ilustreze aportul său specific în viaţa muzicală europeană. Într-un articol intitulat *Muzică nouă la „Săptămînile muzicale internaţionale"*, pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicat de ziarul Festivalului, sub semnătura lui Fritz Schaub, se trec în revistă lucrările aparținînd patrimoniului clasic al muzicii veacului nostru, înscrise în programe — Janáček, Ravel, Busoni, Bartók, Berg, Honegger, Britten etc. — și se subliniază și cîteva creații fie mai puțin cunoscute, fie prezentate în primă audiție elvețiană : *Variațiuni, Chaconne* și *Finale* de Normann Dello Joio, *Concertul pentru violoncel și orchestră* al finlandezului Joonas Kokkonen, *Aroura* de Xenakis. Sînt bine reprezentați în programe compozitorii polonezi : Grazyna Bacewicz *(Divertimento)*, Kazimierz Serocki *(Sinfonietta)* și Penderecki *(Utrenja)*. Într-o convorbire cu Doctorul Othmar Fries, acesta și-a arătat aprecierea pentru *Oedip* de George Enescu, pe care a avut ocazia să-l cunoască din înregistrarea românească pe disc, și și-a manifestat dorința de a cunoaște mai îndeaproape și alte creații enesciene. Fără îndoială că programarea creației românești la un asemenea festival ar fi de mare importanță, după cum, cu siguranță, Lucerna ar primi cu plăcere și pe cei mai buni dintre interpreții noștri de renume internațional.

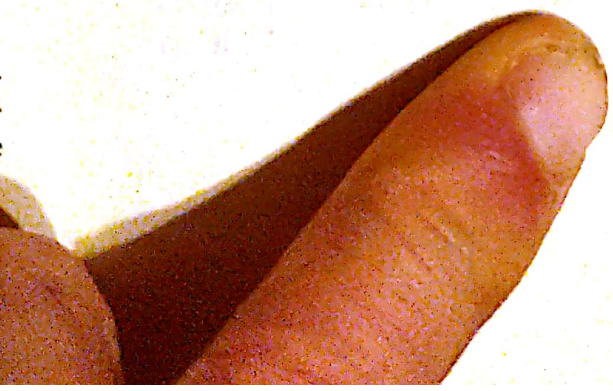
Dintre evenimentele festivalului de la Lucerna, aș dori să menționez admirabila expoziție *Magia sunetului*, cuprinzînd mărturii ale începuturilor muzicii instrumentale și diferite manifestări ale *comunicării acustice* în civilizațiile primitive și extraeuropene ; organizarea și prezentarea ei se datorește, în special, cercetătorului Urs Ramseyer de la Muzeul etnografic din Basel, iar exponatele, de o mare diversitate și frumusețe, erau completate de documente acustice, înregistrate pe bandă și puse, de asemenea, la dispoziția vizitatorilor.

Nu este în obiectivul unui asemenea articol să înfățișeze totalitatea manifestărilor „Săptămînilor internaționale muzicale". Este de ajuns să arătăm că latura simfonică, întotdeauna dominantă aci, a fost asigurată de orchestra Festivalului și de alte formații de faimă ca : Filarmonica din Berlinul occidental (Herbert von Karajan), Orchestra Radiodifuziunii din Köln (Zdenek Mácal), Filarmonica din Israel (Zubin Mehta) și că — alături de veteranii Kempff, Menuhin sau Fischer-Dieskau — au apărut o seamă de maeștri din tînăra generație a interpreților vocali și instrumentali. Dintre cele mai interesante apariții mi se pare a fi aceea a ansamblului „Les Menestrels" din Viena, care a prezentat o povestire cîntată, *chantefable*, din secolul al 13-lea : *Aucassin et Nicolete*, reconstituită după manuscrise aflate în Biblioteca Națională din Paris. N-am avut bucuria să asist la acest concert, în schimb am luat parte la seara de *Muzică din apus și răsărit*, oferită de muzicienii indieni Ravi Shankar (sitar), Alla Rakka (tabla) în colaborare

Scanned with OKEN Scanner

cu Yehudi Menuhin. Adînc înrîurit de arta indiană și de gîndirea filosofică a acestui mare popor, Menuhin dorește să dovedească posibilitatea de a se improviza în comun, de către muzicieni veniți din extreme depărtări, în temeiul caracteristicilor de bază ale tradiției indiene. Intenția este desigur frumoasă și tinde să dovedească interdependența și interinfluențarea culturilor diferite, dar, asupra realizării propriu-zise, ar fi foarte multe de discutat ; în orice caz, este mai bine să ascultăm pe Menuhin și pe muzicienii indieni în parte decît împreună, pentru că mixtura rezultată nu este tocmai convingătoare și pură.

Concertul de deschidere a Festivalului ne-a adus o frumoasă execuție a *Simfoniei a II-a* de Mahler, de către Orchestra și corul Festivalului din Lucerna, aflate sub conducerea lui Paul Klecki, cu concursul solistelor Stefania Woytowicz și Brigitte Fassbaender ; după memorabila *Eroică* dată la București, în fruntea orchestrei Radioteleviziunii noastre, ne-a făcut plăcere să ne reconfirmăm impresia puternică despre arta unuia din marii șefi de orchestră de astăzi. Autoritate, concizie, darul de a crea o puternică tensiune emoțională — iată cîteva din însușirile majore ale lui Klecki — și el le-a înfățișat și de astă dată în chip convingător. O altă seară frumoasă la care am asistat a reunit soliștii vocali din Lucerna cu un grup vocal al *Accademiei Monteverdiana* și cu ansamblul de alămuri „Edward Tarr". Sub conducerea dirijorului și muzicologului Denis Stevens, ei ne-au înfățișat un splendid buchet de lucrări de Guillaume de Machaut, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Henry Purcell și Claudio Monteverdi — în acompaniamentul formației „Festival Strings" din Lucerna. Și dacă omogenizarea unui ansamblu atît de divers a creat uneori anumite probleme, nu mai puțin alegerea repertoriului și spiritul — extrem de fidel modului de expresie al muzicii de epocă — în care a fost redat au făcut din acest concert o elocventă demonstrare a utilității și frumuseții muncii reunite, de cercetare muzicologică și interpretare. Este una din dovezile cele mai caracteristice ale progreselor de fond realizate în viața muzicală a timpului nostru — cei mai vechi compozitori devenindu-ne astfel contemporani apropiați.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

EVENIMENTE MUZICALE

Paris

Dacă aterizezi la Paris la sfîrşit de iunie şi început de iulie, primul lucru pe care îl vei auzi din partea colegilor critici muzicali care visează, ca oricine, la vacanță, este că stagiunea fiind practic terminată, evenimentele artistice s-au rarefiat; cei mai mulți dintre ei încep să înfrunte cumplita aglomerație a șoselelor care duc spre sud unde, se speră, soarele va consimți să se arate cu mai multă dărnicie — în această cea mai friguroasă vară înregistrată, pe aici, de un secol încoace — sau, în orice caz, se împrăştie prin centrele unde se organizează nenumăratele festivaluri regionale Dar, pentru cel ajuns *acum* în capitala franceză, este de îndată limpede că Parisul nu cunoaşte un *vacuum* total al activității pe acest tărîm. Ba chiar, solicitarea este atît de intensă încît, nu odată, eşti pus în situația de a-ți aminti că ai ajuns aici după o stagiune trepidantă în țară şi că ar fi cazul să te desprinzi pentru un timp din lanțul nesfîrşit al concertelor şi spectacolelor.

Să nu ne amăgim însă; aşa ceva nu este posibil, pentru că binecuvîntata curiozitate nu te va lăsa, de pildă, să nu mergi să constaţi dacă Elisabeth Schwarzkopf mai este încă artista vocală de infinit farmec şi rafinată muzicalitate cunoscută din nenumăratele înregistrări pe discuri care au făcut — şi mai fac încă — epocă. Mai cu seamă cînd frumusețea cadrului în care apare ilustra interpretă te invită, prin ea însăşi, la o desfătare estetică de zile mari.

Începînd din 1970, în apropierea Parisului se desfăşoară festivalul „Mai-ul la Versailles", în vederea căruia, prin încuviințarea

---

Contemporanul, 28 iulie 1972.

expresă a Președintelui Republicii, au fost deschise accesului publicului sălile de spectacol ale faimosului castel, unde sînt găzduite anual doar cîteva, puține la număr, manifestări artistice de elită. „Mai-ul la Versailles" a avut loc, de astădată, în iunie și am avut șansa de a putea asista la ultimul concert simfonic al festivalului, dat în sala Opéra Royal du Château de către formația „Orchestre de Paris", aflată sub conducerea lui Lorin Maazel. Oricît aș prețui valoarea intrinsecă a muzicii, nu mă pot opri să constat că, după ce străbați prelungile coridoare, trecînd în revistă șirul statuilor ce reînvie secolele apuse ale istoriei Franței și îți ocupi apoi fotoliul, îmbătat de armonia de culori palide, de un rafinament unic, a teatrului, ești într-o dispoziție sufletească și auditivă înzecit sau însutit mai receptivă decît dacă te-ai afla într-o sală obișnuită de concert. În această ocazie, însă, nu era nevoie de opiumul cadrului pentru a ascunde eventuale imperfecțiuni. „Orchestre de Paris" este cea mai reputată formație simfonică franceză, caracterizată prin valoarea înaltă a instrumentiștilor — îndeosebi a suflătorilor — și prin faptul că oferă oglinda fidelă a calităților (și uneori a lipsurilor) dirijorilor de la pupitru.

Acum cîțiva ani, dacă nu mă înșel, la al doilea Festival „Enescu", Lorin Maazel a apărut la București, lăsîndu-ne, atunci, unele îndoieli asupra justificării faimei sale. Era, încă, foarte tînăr ; acum, incontestabilei sale competențe tehnice și limpezimii gestului, a venit să i se adauge intensitatea interioară a participării, constatată mai ales în redarea *Simfoniei a II-a* de Robert Schumann. Încă o dată se dovedește că atunci cînd tremurul, fiorul sufletesc al senzitivului romantic sînt intuite și redate la voltajul cuvenit, simfoniile sale ne apar pline de interes, actuale, pasionante, însușiri care lasă, altminteri, locul monotonei banalități, dacă redarea este doar — așa zis — corectă. Fidelitatea, corectitudinea, într-o accepțiune superioară, implică neapărat acuitatea sensibilă și intelectuală, nu se poate face rabat în această privință. Maazel nu mai este pururi senin, ca înainte, trăirile lui muzicale sînt acum multilaterale ; fața îi apare brăzdată, uneori, de neliniști, chiar de grimase de efort sau suferință — dar Schumann, cel adevărat, ne apare astfel mai apropiat și mai întreg.

Solista serii (fără să uităm pe excelentul flautist Michel Debost, în *Suita în si minor* de Bach) a fost totuși Schwarzkopf și este timpul să ne reîntoarcem la ea. În amurg de carieră, rămîne totuși unică prin acea simbioză de știință rafinată și fantezie cu care lansează spre înălțimi fraza, prin infinitatea de nuanțe pe care o cuprinde, la ea, *clipa sonoră*. Cîntăreața are o vivacitate, un

Scanned with OKEN Scanner

neastîmpăr care par întruchiparea însăși a dinamicii interioare a muzicii și nu se poate închipui o mai activă participare la actul interpretativ, egal de firească și sofisticată decît a ei. Vocea nu mai este, desigur, în plină floare, dar sclipirile de argint ale inflexiunilor ei au rămas ; doar la răstimpuri, pe anumite vocale, se așterne un văl adumbritor, o culoare mai închisă. Urez însă oricărei cîntărețe, la aceeași vîrstă artistică, să fie încă atît de *vie* precum Elisabeth Schwarzkopf care l-a înlocuit, în ultima clipă, pe Fischer-Dieskau, bolnav, ca solistă a concertului, cîntînd lieduri simfonice de Mozart și Richard Strauss.

Un alt cîntăreț ilustru, Hans Hotter, care de mai bine de trei decenii este cel mai apreciat *Wotan* în reprezentarea operelor lui Wagner, și-a dat zilele trecute spectacolul de adio la Opera din Paris, cu *Walkyria*, decernîndu-i-se, cu acest prilej, medalii omagiale din partea primei scene lirice a Franței și din partea fervenților admiratori ai maestrului de la Bayreuth. Hotter asigura și supravegherea regizorală a spectacolului, dat în viziunea scenografică a lui Wieland Wagner. Distribuția a reunit pe singura cu adevărat mare interpretă wagneriană franceză, Régine Crespin (Sieglinde), care, împreună cu suedeza Berit Lindholm (Brünnhilde) și cu Wotan-ul din actul al doilea, Franz Mazura (am avut, în același spectacol, doi interpreți ai rolului, dat fiind că Hotter nu a apărut decît în ultimul act, emoționanta despărțire a lui Wotan de Brünnhilde coincizînd cu despărțirea sa de scenă) ne-au oferit cele mai depline satisfacții muzicale. S-a adeverit, încă o dată, cît de greu este de alcătuit o echipă wagneriană omogenă, pentru că unii din ceilalți interpreți n-au corespuns așteptărilor, iar conducerea muzicală a dirijorului Alexander Gibson nu s-a ridicat la înălțimea supraomenești tensiuni pretinse de această muzică.

Îmi face plăcere să readuc în atenția publicului românesc o veche cunoștință, pianistul chilian Claudio Arrau, de ale cărui recitaluri și de a cărui memorabilă interpretare a *Concertului nr. 2* de Brahms la primul Festival „Enescu", din 1958, ne amintim bine. Anii n-au diminuat cu nimic măiestria lui Arrau a cărui impecabilă seriozitate artistică (mai ales că a mai renunțat la pedanteria unor *tempi* excesiv de lenți) a triumfat și la Paris, după o îndelungă perioadă de relativă rezervă a publicului francez, sensibil îndeobște la daruri de o strălucire ceva mai lesne accesibilă. De data aceasta, o sală arhiplină, la *Théâtre des Champs-Elysées*, l-a ovaționat, mai cu seamă pentru impresionanta tălmăcire a ultimei *Sonate, opus 111*, de Beethoven, de o profunzime și puritate de simțire în adevăr transcendente.

Scanned with OKEN Scanner

Festivalul muzical din Touraine

În uriașul hambar de la Meslay, de lîngă Tours, devenit celebru la șapte veacuri de la construirea lui — de cînd prietenii muzicii de pe valea Loirei l-au convins pe Sviatoslav Richter să-și stabilească aici sediul unui festival anual — s-au adunat din nou fidelii acestor „Fêtes Musicales en Touraine". Nu i-au putut abate de la obișnuitul lor pelerinaj nici răceala îndărătnică a acestor ciudate seri de iulie — cînd în hambarul de la Meslay cerințele eleganței au fost lăsate deoparte, în favoarea veșmintelor călduroase — nici „cozile" interminabile de automobile (foarte mulți vin din Paris) în cele două *week-end*-uri de început de vacanță, cînd timpul necesar pentru acoperirea aceleiași distanțe se dublează sau se triplează. Festivalul din Tours este acum la cea de a noua ediție și și-a construit o tradiție temeinică, întemeiată pe nivelul înalt al manifestărilor de aici.

Mai mult decît oricînd, Richter a sprijinit pe umerii lui vînjoși edificiul întregului festival, oferind trei recitaluri care ne-au conturat o imagine completă a etapei străbătute actualmente, în continua lui devenire artistică. Pe claviatura pianului (un *Yamaha* japonez) găsește, de fiecare dată, un buchet de splendizi trandafiri roșii, a căror aromă o absoarbe cu sete și — din acea clipă, ca și cum ar fi băut un *filtru* fermecat — legăturile cu publicul fremătător lasă locul unei concentrări spiritualizate, de o intensitate neobișnuită. Richter s-a cufundat și mai adînc în sine, pe estradă el nu trăiește decît *în* și *prin* muzică. Răspunde solemn la aplauze, înclinîndu-se adînc spre toate laturile „sălii", dar privirea lui cată tot spre înăuntru (...). Intrările în scenă sînt halucinante, pentru că muzica a început în el mult timp înainte de atingerea clapelor pianului. Acumulînd tensiunea lăuntrică necesară, de pildă, *Sonatei a cincea* de Skriabin el își face apariția la pian ca o furtună, gata să se împiedice, în zîmbetul amuzat al celor ce nu pricep decît aspectul anecdotic al prezenței sale ieșite din comun. Într-adevăr, Richter nu este un artist ușor de înțeles. Introspecția sa este atît de totală, încît se poate vorbi actualmente de un anumit ascetism al viziunii interpretative. Contrastele, violente la extrem, care-l caracterizau, s-au estompat, în favoarea unei superioare *armonii*, a unei continuități de gîndire și atmosferă pe care o pune, în chip vădit, mai presus de toate în preocupările lui. Rafinamentul, în căutarea și găsirea sonorităților, în modelarea, subtil filtrată, a cantilenelor, împrumută pianisticii sale o magie aparte, la granița între sublim și abstracțiune.

Scanned with OKEN Scanner

Mi-aș permite o paralelă între epoca de *Sturm und Drang* a lui Richter față de cea actuală, și relația *Appassionatei* față de ultimele *Sonate* beethoveniene. Pare că a ieșit din vîltoare și tinde spre piscurile, greu accesibile, ale supremei înțelepciuni. Poate că aceasta era *singura* evoluție posibilă și viabilă. Pentru că, de cîte ori îl ascultam pe Richter acum 10—12 ani, ni se părea că nu va putea supraviețui clocotului titanic căruia îi dădea glas arta lui. Astăzi, el ne apare ca mai olimpian și distanțat de tot ce este pitoresc și întîmplător. Ne-a dăruit o seară Skriabin, emoționant omagiu la centenarul unui extraordinar poet al pianului pe care, în Franța, mulți abia îl descoperă, iar în seara de încheiere a festivalului, două *Sonate* de Schubert, din operele postume. La sfîrșit, uralelor publicului le răspundea fără urmă de zîmbet. Peste o oră, la o recepție, era altul : glumea cu toată lumea, era afabil, prietenos. Se smulsese din mrejele muzicii și era acum om ca toți oamenii. Aducîndu-i aminte că nu a fost cam de mult la București, mi-a răspuns că s-ar putea să vină în toamna asta.

Din restul festivalului, cea mai mare bucurie ne-a făcut-o Cvartetul „Juilliard" cu aceeași entuziastă comunicativitate muzicală de care ne amintim prea bine de la Festivalul „Enescu" ; aflat, de astă dată, în rîndurile publicului „hambarului", Richter aplauda, fericit și destins, cît îl țineau puterile. Am mai ascultat o soprană franceză plină de grație, Mady Mesplé, dar care se va fi aflînd mai acasă pe scena operei decît în lumea liedului, și „Orchestre de Paris",de astă dată condusă de dirijorul ei permanent, Georg Solti.

Festivalurile franceze abia au început. Cel din vechiul Paris, din cartierul Marais, se află în plină desfășurare ; cele de la Avignon și Aix-en-Provence încep în curînd. Cîte ceva despre ele, pe altă dată.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVALURI MUZICALE

Avignon

O imensă forfotă pestriță te întîmpină pe străzile Avignonului și — chiar mai înainte de a reuși să-ți identifici hotelul în aglomerația atrăgătoare a „Pieței Orologiului" — îți dai seama că întregul oraș trăiește sub semnul pasionantei întîlniri ocazionate de *Festivalul* care creează aci, în lunile de vară, o nouă capitală culturală a Franței. Fără ca Parisul să pălească de gelozie, toată lumea recunoaște că marea migrație a forțelor artistice de prim rang spre sudul țării, în vremea așa-zisei „vacanțe", deplasează centrul atenției spre teatrele în aer liber ale înstelatului cer meridional ; de altfel, criticii de specialitate ai ziarelor centrale își stabilesc temporar aici cartierul general și — nu numai de la Avignon, ci și din celelalte centre ale sărbătorilor estivale — curg spre Paris veștile și comentariile despre realizările, pregătite cu trudă și imaginație, de cele mai însemnate individualități și colective artistice ale Franței.

În aprilie 1947, un tînăr regizor, Jean Vilar, primea din partea poetului Provenței, René Char, propunerea de a veni să monteze la Avignon, în uriașa curte de onoare a Palatului Papilor, un spectacol teatral adaptat acestui lăcaș neobișnuit. Înflăcărat și entuziast, Vilar își dă seama că o unică reprezentație era o inițiativă prea măruntă față de grandoarea cadrului și de eforturile necesitate de amenajarea lui pentru găzduirea desfășurărilor teatrale. Rezultatul : trei piese montate oferite publicului în șapte seri, la care asistă 2 900 de spectatori. Primul festival al Franței era creat și de aici înainte era deschisă calea spre popularitatea mereu crescîndă a unei reuniuni artistice concepută anume spre a atrage interesul unor straturi cît mai variate de spectatori. Vilar, de al cărui nume

---

Contemporanul, 18 august 1972.

este legată toată istoria festivalului, deşi om de teatru, a avut viziunea înfloririi laolaltă a tuturor artelor ; în 1966, la împlinirea a două decenii de la înfiinţarea festivalului, muzica, baletul (în speţă, trupa lui Maurice Béjart), cinematograful, sînt chemate să contribuie la creşterea forţei magnetice de atracţie a Avignonului. Faima lui s-a răspîndit repede şi astăzi nu mai există, pare-se, în Franţa, nici o singură forţă artistică, consacrată sau debutantă, care să nu viseze să se producă, nu mai vorbim în impunătoarea *Curte de onoare*, dar măcar în micile săli, pieţe, străzi, cafenele ori şcoli din Avignon. Pe de altă parte, dorinţa de a crea posibilităţi de găzduire cît mai largi chiar celor cu mijloace materiale modeste, a făcut din Avignon un loc de pelerinaj al tuturor sufletelor tinere atinse de scînteia artei. Rezultatul este un peisaj multicolor al manifestărilor, care se desfăşoară concomitent, într-o extraordinară polifonie, astfel ca fiecare participant să poată urmări aspectele mai apropiate propriei sensibilităţi. Spectacolelor clasice li se contrapun astfel *creaţiunile* — cum le spun francezii — adică noutăţile teatrale, plastice, poetice, muzicale, cinematografice, realizînd imaginea globală a efervescenţei spiritului francez. Severitatea ansamblului arhitectural al Palatului, cîmpul descoperit privirilor de înălţimile de unde îmbrăţişezi perspectiva, de unică frumuseţe, a văii Rhônului, vibraţia istorică a oraşului, contrastează în chip pitoresc cu aparenta lipsă de ceremonie a unui festival oferit tuturor şi lăsînd adesea cîmp liber de manifestare impulsurilor creatoare neconformiste.

Am poposit la Avignon doar două zile — din care doar una am putut-o dedica spectacolelor acestui festival, pentru că în cea de a doua am plecat în apropiere, la Orange, din motive pe care le veţi putea lesne deduce parcurgînd, în continuare, articolul. Am fost fericit, deci, să asist, în marea curte de onoare a Palatului, care primeşte, seară de seară, mii de spectatori devotaţi, la spectacolul cu *Oedip rege* şi *Oedip la Colona* de Sofocle, în interpretarea colectivului Comediei Franceze, care a venit să consacre definitiv prestigiul naţional al festivalului din Avignon, participînd acum pentru prima oară la manifestările lui. Este împlinirea unui vis mai vechi al lui Jean Vilar, din vremea începutului colaborării sale cu Pierre Dux, conducătorul de azi al Comediei ; Vilar dorea să monteze la Avignon, cu sprijinul ilustrei trupe naţionale, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais şi *Mizantropul* lui Molière, dar moartea l-a împiedicat să-şi desăvîrşească proiectele şi astăzi Comedia Franceză a venit la festival cu alte două spectacole de mare amploare, slăvind geniul lui Sofocle şi al lui Shakespeare *(Richard al III-lea)*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu puteam să nu-mi amintesc cu emoție că impulsul creator al *Oedip*-ului enescian fusese dat tocmai de un spectacol al Comediei ; cu toate că, probabil, concepția autorilor versiunii pe care am văzut-o la Avignon este destul de depărtată de cea din vremea faimosului Mounet Sully, care-l entuziasmase pe Enescu. Jacques Lacarrière, autorul textului francez folosit acum, și regizorul Jean-Paul Roussillon au pornit de la ideea maximei simplități și caracterului popular al tragediei. Ei au tins să regăsească forța primară a textului original, care face apel la *„un limbaj care, adesea, nu disprețuiește graiul poporului... Care sînt, în noi, părțile de umbră și de lumină ? În fața cărui prag interzis se oprește conștiința noastră ? Acestor două probleme cruciale, tragedia nu le răspunde printr-un limbaj convențional, ci tocmai prin forța cuvintelor cotidiene, care dobîndesc dintr-o dată densitatea nocturnă a enigmelor"* (Jacques Lacarrière). Pe de altă parte, Jean-Paul Roussillon declară că *„l-a resimțit pe Sofocle ca pe un poet profund pămîntean. În fond e vorba de o întîmplare dintr-un sat care se amplifică pînă la a cuprinde marile teme universale : moartea, problema acțiunii"*. Deci, corul devine plămada vie a spectacolului, eroii trebuind să se simtă purtați de mișcarea lui, căci colectivul respiră în ritmul suferințelor lor sufletești. Este o concepție fidel realizată în spectacol, iar interpretul lui Oedip, Georges Aminel, refuză conștient orice patetism grandilocvent, chiar cu riscul să i se impute, de către unii critici, că este lipsit de tensiunea tragică titanică a lui Sofocle. Mișcarea corului este deosebit de vie, iscînd, în jurul trupurilor eroilor tragediei, o trepidație și o unduire care evocă neliniștea veșnică a valurilor mării...

Aix-en-Provence

Cealaltă cetate de artă a Provenței te întîmpină cu o atmosferă total diferită : platanii ce străjuiesc artera principală a orașului, Cours Mirabeau, umbresc edificii de o nobilă și discretă eleganță. Nicăieri nu țîșnesc spre înălțimi masivități dominatoare de piatră, ca la Avignon. Turnurile zvelte, fîntînile cu unde murmurătoare, piețele de dimensiuni familiare, colecția de tapiserii a catedralei, creează o fericită senzație de echilibru și armonie, care te prinde în mrejele ei și te face să percepi acel inimitabil *cachet* al Aix-ului ; aș cuteza să-l asemuiesc cu o Florență franceză (pe deasupra preciziunilor cronologice), poate fără tremurul sufletesc pe care-l stîrnește doar auzul numelui minunii toscane, dar cu o înrudită

Scanned with OKEN Scanner

respirație de artă binefăcătoare și filtrată de impurități și de osmoză între viața contemporană și frumusețile seculare.

Festivalul din Aix-en-Provence este admirabil adaptat acestui climat; nu întîlnim aici spații uriașe, predispunînd spre desfășurări spectaculoase, fiindcă teatrul instalat în curtea interioară a vechii arhiepiscopii îndeamnă mai degrabă spre spectacole intime, de nuanțe subtile, în care foșnetul frunzișului și adierile înmiresmate ale nopților provensale contribuie la comunicarea dintre scenă și public. Aix este, într-un fel, și un Salzburg francez, tinzînd să rivalizeze cu patria lui Mozart în slăvirea celui mai mare dintre creatorii de teatru liric. În fiecare an, cel puțin două din cele cinci mari opere mozartiene sînt înfățișate unui public fidel și consecvent care a ajuns să distingă cu mare rafinament atributele diferitelor montări și interpretări înșiruite de-a lungul timpului. Este, fără îndoială, o tradiție muzicală de mare valoare, dublată de o altă fațetă, egal de meritorie, a festivalului: anume aceea a lansării de tineri interpreți, dintre cei ce nu și-au cucerit încă o glorie mondială. Se pare că mai multe zeci de cîntăreți au ajuns la celebritate datorită „trambulinei" mozartiene de la Aix, printre ei numărîndu-se artiști ca Gundula Janowitz, Teresa Stich-Randall, Graziella Sciutti, cunoscute astăzi de orice meloman.

Programul a cuprins, și de astă dată, două opere mozartiene, în decoruri de factură tradițională, însă cu un anumit farmec al autenticității necăutate care se află la el acasă în atmosfera de la Aix. În *Nunta lui Figaro*, mai inegal slujită de echipa de soliști dirijată de Theodor Guschlbauer, am remarcat generozitatea vocală a suedezului Ingvar Vixell (Contele). În schimb, spectacolul mult mai închegat cu *Don Giovanni*, deși contestat de o parte turbulentă a publicului care avea impresia că „cel de acum cîțiva ani era mai bun", a reunit, sub conducerea lui Wilfried Boettcher, un grup remarcabil, în frunte cu extraordinarul bariton francez Roger Soyer; el realizează, fără îndoială, astăzi, vocal și scenic, una din întruchipările cele mai perfecte ale personajului titular, de o duritate oțelită și de un cinism neînduplecat. Am admirat, de asemenea, dramatismul coloraturii Donnei Anna — Edda Moser — una din puținele cîntărețe care reunește agilitatea vocală și patetismul expresiv necesare, în egală măsură, acestui extrem de dificil rol. Zerlina (Barbara Vogel) era, de asemenea, plină de prospețime, în timp ce experimentatul Rolando Panerai a conturat un Leporello de un comic cam gros.

La această a XXV-a ediție, festivalul din Aix și-a propus o reluare a celor mai mari succese repurtate în existența sa și astfel ne-am putut bucura de un magistral *Pelléas*, realizat sub

conducerea muzicală a lui Serge Baudo (aplaudat de către bucureşteni către sfîrşitul stagiunii simfonice), la pupitrul faimoasei „Orchestre de Paris", care a susţinut toate spectacolele festivalului. Regia şi scenografia sînt semnate de Jacques Dupont; pentru a le comenta, îmi face plăcere să citez de astă dată rîndurile colegului Jacques Lonchampt de la *Le Monde*. El arată că Dupont *„îmbogăţeşte încă, dacă e posibil, pe Debussy, cu pînzele sale care au frumuseţea lui Turner sau Bruegel, cu palatele sale contopite cu pădurea şi mai ales cu acele gesturi, acele raporturi între personaje, acea lentoare şi tăcere născute dinstr-o profundă intuiţie... luminile care se sting încet după fiecare scenă şi obscuritatea care devorează personajele imobile, în timp ce sfîşietoarele interludii ne invadează sufletele"*. Jeannette Bilou, o Mélisande desăvîrşită, tînără cîntăreaţă de origine greacă, şi un nou 'Golaud — Marc Vento — de un dramatism intens şi interiorizat, au fost, în această împrejurare, reprezentanţii proeminenţi ai unei distribuţii de egală distincţie.

Unui reputat fiu al Aix-ului, octogenarul Darius Milhaud, i s-a adus omagiul reprezentării operei sale *Les Malheurs d'Orphée* (Nenorocirile lui Orfeu), creaţie datînd încă din 1924. Cele trei acte, extrem de concise, deapănă, pe poemul lui Armand Lunel, o muzică concepută într-un stil de madrigal provensal — am putea spune — în care polifonia are accente rustice, luminate de inflexiuni populare şi în care un umanism blînd străbate povestirea despre un Orfeu local şi nefericirea lui. Orfeul lui Milhaud este un biet ţăran, tămăduitor de dureri, care are ca sfătuitori pe cîţiva consăteni — potcovarul, rotarul, împletitorul de coşuri — şi ca prieteni vieţuitoarele pădurii — vulpea, lupul, mistreţul şi ursul. Îndrăgostit de o frumoasă ţigancă — Eurydice — el trebuie să fugă împreună cu ea, din calea prejudecăţilor nemiloase, în adîncurile codrului şi are durerea de a-şi pierde iubita, secerată de o boală necruţătoare şi de a fi învinuit pe nedrept de moartea ei. Orfeu se stinge, dar drama se rezolvă în împăcare, pentru că *dragostea* luminează în cele din urmă cugetele sumbre şi neînduplecate. Regia plină de simplitate şi de sinceritate a lui Michel Crochot (conducătorul artistic de astăzi al festivalului din Aix) şi decorurile, integrate aceleiaşi viziuni, ale lui Jean Denis Malcles, întregesc un spectacol de o reală putere de comunicare a sentimentului. Opera lui Milhaud este înfrăţită, în aceeaşi seară, cu *Nunta* (Noces) de Stravinsky, într-o realizare scenică ce conţine ceva din fantezia rafinată şi naivă a unui Chagall şi într-o interpretare muzicală şi scenografică de prima mînă (dirijor Pierre Dervaux).

Scanned with OKEN Scanner

Ar mai fi, desigur, multe de spus despre farmecul aparte al serbărilor muzicale din Aix, dar este timpul să vizităm și ultimul festival aflat în raza de acțiune a reflectorului nostru.

Orange

Uriașa arenă romană de la Orange adăpostește astăzi un festival de evenimente, alcătuit astfel încît să ofere marelui public desfătări artistice de ținută înaltă și de egală popularitate. Visul organizatorilor de a vedea arenele — care oferă condiții acustice ideale — umplîndu-se pînă la ultimul loc s-a împlinit pentru prima oară odată cu reprezentarea *Trubadurului* de Verdi ; ca să asist la ea, am plecat din apropiatul și trepidantul Avignon, mai ales — mărturisesc — pentru a nu pierde ocazia de a-l asculta pe Ludovic Spiess (Manrico) în cadrul unei distribuții alcătuită exclusiv din „stele" de primă mărime. Este de ajuns să menționăm că partenera tenorului român a fost soprana spaniolă Montserrat Caballei (Leonora) — fără îndoială primadona ce a luat astăzi locul Mariei Callas în unanima prețuire internațională — alături de mezzosoprana sovietică Irina Arhipova (Azucena) și de baritonul englez Peter Glossop (Contele de Luna). Proba trecută de toți acești mari cîntăreți în seara de 23 iulie a fost una „de foc", publicul imens al arenelor dovedindu-se de o exigență extremă, exteriorizată adesea fără multe reticențe. Am avut încă o dată bucuria să constat cît de importantă este calitatea timbrului vocal al lui Spiess, sinceritatea necăutată a interpretării sale și spiritul de echipă, care îl face să se mlădieze, în spiritul unei adevărate „muzici de cameră" vocale, cerințelor colaborării cu colegii săi. Spiess devine astfel unul din partenerii ideali, în adevăr, și astfel se explică solicitarea sa atît de frecventă cu prilejul evenimentelor de ecou îndelungat ale scenei lirice mondiale.

Nu s-ar putea spune totuși că realizarea a fost perfectă, datorită în mare parte și unei lipse de suplețe în *tempo* a dirijorului Reynald Giovaninetti, precum și faptului că atît regia (Charles Hamilton) cît și contribuția corului englez „Ambrozian Opera Singers" s-au resimțit de inevitabila grabă cu care se încheagă astfel de spectacole. Nu mai puțin, splendoarea cîntului protagoniștilor a creat adesea acele *mari momente* de operă pe care le așteptam și care, amplificate de sensibilitatea fremătătoare a celor șapte mii de spectatori, ne-au prilejuit, în decorul de covîrșitoare măreție ale arenelor din Orange, trăiri artistice memorabile.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVALURI ITALIENE

Italia este ea însăşi un festival ; frumuseţile naturii şi ale artei sedimentate de secole ţîşnesc pretutindeni cu o asemenea bogăţie, încît străduinţa contemporanilor noştri de a le adăuga vibraţii sonore noi este favorizată de virtuţile cadrului, dar temerară prin implicita necesitate a măsurării cu ele. De aci, două atitudini fundamental deosebite. Prima, de minimă rezistenţă, ar fi molipsirea comodă de la *dolcezza* înconjurătoare, sprijinirea pe negrăita poezie a zidurilor vechi, a crengilor tremurătoare, a tufelor de hortensii, a oleandrilor — exuberantă vîltoare de alb şi roz — şi improvizarea unor manifestări care să creeze un fundal sonor nu prea deranjant pentru contemplarea unor asemenea minuni. Cea de-a doua, dimpotrivă, presupune încordarea maximă a forţelor creatoare, tinzînd să nu trădeze grandoarea tradiţiilor artistice înflorite pe aceste meleaguri, să propage sunetul dincolo de dulcea rezistenţă opusă de aerul liber în care, inevitabil, unele vibraţii se pierd, să creeze tensiunea emotivă autentică, încadrată decorului şi totuşi independentă de el. La Sorrento şi Taormina, pe celebra coastă amalfitană de lîngă Neapole şi apoi în dramatica şi duioasa cetate a înălţimilor Siciliei, am asistat la multe manifestări muzicale, împărţite, în genere, în categoriile determinate de atitudinile opuse definite mai sus.

Pe deasupra oricăror alte considerente, crearea unor festivaluri (ca *Incontri Musicali di Sorrento*, aflat acum la prima ediţie) sau continuarea tradiţiei lor (*Estate Musicale di Taormina* era la cea de a unsprezecea) apare dictată de o nobilă şi lăudabilă ambiţie, care-şi găseşte susţinători şi în ceasuri grele, cînd s-ar părea că obstacolele ajung să fie mai mari decît posibilitatea realizărilor.

Contemporanul, 8 septembrie 1972.

De ani de zile se vorbește de soarta problematică a multor festivaluri ; și totuși, nu am auzit ca vreunul din cele existente să dispară, în timp ce altele noi apar tot timpul. Semnificația lor dobîndește o demnitate crescîndă — și dacă, la un moment dat, s-ar fi părut că turismul era pe primul plan iar arta pe al doilea, în momentul de față echilibrul tinde să se restabilească, fenomenul putînd fi caracterizat drept „convertirea turistului la arta adevărată". Este cu neputință de măsurat folosul uman și educativ pe care îl reprezintă, de pildă, reunirea cîtorva mii de ascultători în amfiteatrul greco-roman din Taormina, pentru a asista — pentru noi emoția era totdeauna dublă — la un concert dat de Orchestra Radioteleviziunii Române. Dacă, să spunem, prima oară turistul vine la concert „ca să-și mobileze agreabil o seară", el evoluează cu repeziciune către interesul pentru calitățile orchestrei, pentru personalitatea dirijorului și solistului, pentru piesele din program, iar familiarizarea cu muzica, prezentă continuu printre desfătările vacanței, ajunge să ascută sensibilitățile, să contureze criterii, să definească, în conștiințe, profiluri net caracterizate. De aceea, răspunderea artistică a celor ce organizează și susțin asemenea festivaluri devine tot mai importantă.

Fausto Zadra și Marie Louise Bastyns au înțeles acest lucru și, astfel, activitatea instituției pe care o reprezintă și care patronează desfășurarea festivalurilor din sudul Italiei — *Centro Internazionale Studi Musicali* — dobîndește o putere de cuprindere sporită. Despre calitățile artistice ale celor doi pianiști, care sînt certe (rămîn la părerea mea și sînt gata să o susțin argumentat în colocviile cu confrații mei, criticii, sprijinit și pe mărturiile tuturor muzicienilor români care au fost la Taormina), se poate discuta îndelung. Fără îndoială că sînt, paralel, organizatori entuziaști și temerari, care nu se sfiesc să înfrunte intemperiile, găsind pînă la urmă soluții pentru orice, știu să-și alăture măcar cîteva valori adevărate — ceea ce este esențial — și creează astfel focare de cultură în regiuni italiene care le devin recunoscătoare, cu toate că nu lipsesc invidiile și cîrtelile, ca oriunde se creează ceva pozitiv și unde alții cred întotdeauna că ar face mai bine.

Hotărîrea neclintită a organizatorilor celor două festivaluri, de la Sorrento și Taormina, de a da contribuției muzicienilor români o pondere hotărîtoare în desfășurarea manifestărilor, a fost cît se poate de lăudabilă. Și, este un fapt incontestabil, dacă festivalul din Sorrento a avut drept culminație cele două concerte ale Orchestrei Radioteleviziunii Române, cel din Taormina a fost pe deplin dominat de prezența ei, care a imprimat, se cuvine subliniat, o calitate profesională ridicată întregului festival. Efortul

Scanned with OKEN Scanner

instrumentiştilor poate fi considerat eroic, dacă ne gîndim că, după ce au susţinut cele două concerte la Sorrento, au plecat de îndată spre Taormina, unde au dat şase concerte simfonice, pe lîngă contribuţia unui grup însemnat la manifestarea orchestrei de cameră „Bucureşti" şi a altui grup la realizarea spectacolelor de operă cu *La cambiale di matrimonio* de Rossini. Să nu uităm că *toate aceste programe erau diferite* şi că erau realizate de multe ori cu o singură repetiţie. În asemenea condiţii speciale — pentru că, îndeobşte, un turneu se efectuează cu un repertoriu restrîns, rulat în diverse centre, nu cu diversificarea permanentă a programelor, de la seară la seară, într-un centru unic, cum s-a întîmplat la Taormina — prestaţia artistică s-a menţinut totuşi la înălţime. Nimeni nu şi-a permis să se lase pradă oboselii sau blazării, iar tensiunea unei participări interioare vii şi spiritul colaborării flexibile şi calde cu toţi dirijorii şi soliştii care s-au aflat pe podium nu au cunoscut scăderi sau umbre. Am ascultat un organism muzical sensibil, reuşind să transmită fidel fluidul personalităţilor artistice ce-l animau şi — de ce să nu o spunem — să menţină respectul textului şi în cazurile cînd impulsul venit din afară nu era de un interes deosebit.

Iosif Conta s-a dovedit, şi de astă dată, un dirijor de succes, care ştie să capteze publicul printr-o prezenţă dinamică şi autoritară şi printr-un temperament exteriorizat cu multă dezinvoltură, ceea ce, fără îndoială, este menit să corespundă cerinţelor imediate ale auditoriului italian. Dintre cele trei concerte pe care le-a prezentat, am apreciat, în primul rînd, ca cea mai aproape de esenţă, redarea *Simfoniei a şasea, Patetica,* de Ceaikovski, în care dramatismul expresiei s-a îmbinat cu o binevenită sobrietate şi, deci, o influenţare a sensibilităţii auditoriului pe o cale dreaptă ; este, de altfel, ceea ce au remarcat de îndată şi criticii locali, în cronicile lor elogioase. Conta şi-a demonstrat, de asemenea, din nou, calităţile de bun acompaniator, însoţind fantezia sonoră şi nuanţele de mişcare ale lui Fausto Zadra cu o promptitudine exemplară, rezultatul fiind interpretări de ansamblu excelente, în *Concertele* de Mozart şi Mendelssohn-Bartholdy.

Emanuel Elenescu a dirijat un singur concert, însă deosebit de important prin greutatea specifică, în program, a muzicii româneşti : *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Şapte cîntece* de George Enescu, *pe versuri de Clément Marot,* în versiunea orchestrală a lui Theodor Grigoriu, şi *Ritualuri* de Mihai Moldovan. Ultimele două, cu participarea solistică a sopranei Virginia Manu, care a fost, fără îndoială, în cea mai bună formă cunoscută pînă acum : emisie vocală pură, cu un *vibrato* controlat, inteligenţă

Scanned with OKEN Scanner

muzicală și gust mai presus de orice îndoială. Am încercat o senzație neobișnuită, confruntînd paginile compozitorilor noștri, de ieri și de astăzi, cu istoria milenară a amfiteatrului greco-roman de la Taormina și cu puterea magnetică a bolții înstelate. Ele s-au încadrat perfect ambianței, evidențiind o anume „viziune cosmică", prezentă, oricît s-ar părea de ciudat, pînă și în duioasa pagină lirică a lui Alfred Alessandrescu, dar mai cu seamă în *Ritualurile* de Moldovan. Aceasta este lucrarea de diplomă de Conservator a compozitorului și veche, deci, de zece ani, dar relevînd, dintru început, acea limpezime a țelului și mijloacelor dovedită de un creator care are una dintre cele mai organice — și în același timp contemporane — apropieri creatoare de filonul artei populare românești. Critica a remarcat în chip pozitiv (*Gazzeta del Sud*, din 13 august) *„seva arhaicității timbrale, care se adaptează atît de bine esenței anticelor ritualuri populare"*, dar în fond prezența acestor ecouri ale muzicii noastre străvechi într-un decor înrudit cu veșnicia a avut ceva mai emoționant decît puteau sesiza observatorii de sensibilitate și luciditate medie. Cît privește interpretarea, finisată de Elenescu în condiții grele de repetiție, a fost cît se poate de serioasă și adecvată spiritului muzicii, lucru valabil și pentru *Serbările Romane* de Respighi, din partea a doua a programului.

În general, pentru a avea o imagine adevărată despre aportul artistic al muzicienilor români, trebuie să spunem că fiecare dintre ei s-a întrecut pe sine. Lucrul este valabil, poate, în primul rînd, pentru violonistul Ion Voicu, care, în interpretarea *Concertului în re major* de Paganini, la Sorrento și mai ales la Taormina, a stîrnit un entuziasm unanim și pe deplin meritat. Vioara i-a sunat mai plin și mai expresiv ca totdeauna, iar disciplina superioară a execuției, permanent unită cu o căldură umană extrem de comunicativă, a avut ca rezultat ceea ce poate fi numit o versiune „de referință" a extrem de dificilei lucrări. Opinia publică internațională situează pe Voicu printre marii violoniști ai actualității — am avut ocazia să constat această apreciere unanimă venind din partea unor maeștri de înaltă exigență, de față la festival.

Ar fi cu neputință de analizat în detaliu totalitatea manifestărilor celor două festivaluri, din Sorrento și Taormina. Printre prezențele remarcabile trebuie evidențiată cea a lui Salvatore Accardo, violonist de mare virtuozitate, cu o viziune clasică extrem de pură asupra muzicii interpretate, deși cîteodată oarecum lipsit de imaginație sonoră ; pe de altă parte, violistul Dino Asciolla, cunoscut la București din redarea *Concertului* de Bartók, a apărut aci în plinătatea capacităților sale de muzician de înaltă calitate,

Scanned with OKEN Scanner

contribuția sa în unele *Duo*-uri de Mozart cîntate cu Accardo fiind remarcabilă. Pianista poloneză Lydia Grychtolowna a dat un izbutit recital Schumann-Chopin, iar în concertele de muzică de cameră am ascultat un alt bun muzician de ansamblu : Corrado Galzio.

S-au perindat, la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii Române, în afară de dirijorii ei permanenți, și cîțiva oaspeți ; dintre toți, aș menționa vivacitatea și tinerețea solid sprijinită profesional a lui Bruno Aprea, mai începător în carieră, dar mai eficient decît alți colegi cu nume consolidat (ca argentinianul Pedro Ignacio Calderon — premiul I la concursul Mitropoulos). La ora cînd închei articolul, sîntem în așteptarea ultimului concert simfonic al festivalului din Taormina, în care va apărea tînărul dirijor american, de origine armeană, Varoujan Kodjian — premiul I la concursul internațional de șefi de orchestră *Citta di Sorrento — 1972*. Se spun multe lucruri bune despre el și concertul este așteptat cu atît mai mult interes, cu cît solista va fi pianista Marie Louise Bastyns, care este „sufletul festivalului", dar apare mai rareori în calitate de concertistă.

Se cuvin amintite utilele cursuri de interpretare ținute, în cadrul celor două festivaluri, de maeștri ca Accardo (vioară), Asciolla (violă), Louis Hiltbrand (pian). Pe acesta din urmă l-am frecventat mai intens, preferința pentru frumusețile clavirului nepărăsindu-mă nicicînd. Hiltbrand, profesor la Conservatorul din Geneva, este cu atît mai interesant pentru noi, cu cît a fost printre colaboratorii apropiați ai lui Dinu Lipatti. Este un teoretician al pianului, de gust și luciditate, care dă o deosebită importanță cantabilității și calității (diferențiate) a sonorității. Este, desigur, o plăcere să constat că tinerii muzicieni români care au participat la cursuri s-au prezentat excelent : am ascultat, la producțiile organizate în cadrul lor, pe Maria Mureșan (vioară) și Vlad Conta (pian), ambii situîndu-se, fără îndoială, printre fruntașii colectivelor de tineri interpreți și fiind apreciați ca atare.

O ultimă amintire — și dintre cele mai frumoase : în grădina publică din Taormina, *La Cambiale di matrimonio* de Rossini, într-un spectacol dirijat de reputatul maestru Nino Bonavolontà. În mijlocul vegetației luxuriante și în aerul parfumat de miresmele nopții siciliene, eroii comediei muzicale evoluează folosind cu multă dexteritate detaliile decorului natural și ale originalului pavilion al acestui, pe drept cuvînt, celebru parc. Verva operei bufe și opulența darurilor pămîntului și soarelui — iată o simbioză nu se poate mai definitorie pentru ceea ce înseamnă festivalurile Italiei de sud.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVALURI ELVEȚIENE

Lucerna

Celor ce nu cred în puterea de evocare și de emoție a *caselor memoriale*, ar trebui să li se arate vila în care a locuit Wagner la Triebschen, lîngă Lucerna, unde se ajunge după o idilică plimbare cu vaporașul, pornind de la Schweizerhofquai, din centrul orașului. Mărturisesc că și eu mă tem de muzeele pedante și reci, în care îngrămădirile de documente și amănuntele nesemnificative pot întuneca, pînă la anihilare, vibrația vie a operelor marilor artiști. Dar la Triebschen, de cum intri în casă, te întîmpină, murmurat de difuzoare măiestru dispuse, cîntecul de dragoste, orchestral, din *Tristan și Isolda*, iar contemplarea exponatelor te face să pătrunzi, clipă după clipă, în farmecul fericirii familiale a lui Richard și Cosima și să înțelegi cu adevărat transparența de vis înseninat a genialei *Siegfried Idyll*, aflată aici în partitura-manuscris originală. La tot pasul, te întîmpină înfățișări plastice ideale și idealizate ale eroilor wagnerieni, care s-ar putea să li se pară unor esteți suprarafinați drept naiv-romantice, dar care au darul prețios de a-l readuce pe miraculosul maestru în cadrul ce i se potrivește ; am rămas recunoscător acestor portrete în special pentru dulceața mișcătoare care se poate citi pe chipul aproape copilăresc al *Brünnhildei* și mi-am dat seama cît de eronate sînt interpretările exclusiv marțial-urlătoare ale personajului. Vila de la Triebschen te învață încă o dată că Wagner a fost un mare liric și asta nu trebuie uitat nici în toiul îndelungilor desfășurări eroico-filosofice cu care amenință cîteodată să ne covîrșească operele sale.

Tot așa, *Săptămînile Muzicale Internaționale* de la Lucerna restabilesc și restaurează pentru sceptici — și, cîteodată, se simte nevoia — noțiunea însăși de *festival*, în sensul de autentică săr-

---

Contemporanul, 22 septembrie 1972.

Scanned with OKEN Scanner

bătoare a artei. Părinții *Săptămînilor* s-au numit Toscanini, Furtwängler — și respectul pentru asemenea înaintași se perpetuează prin cultivarea consecventă a calității programelor și a alegerii interpreților. Improvizația, micile aranjamente (programează-mă tu, ca să te programez și eu chiar dacă, fie vorba între noi, nu sîntem prea grozavi nici unul nici altul), amestecul nedorit de genuri și stiluri au fost izgonite de aici odată pentru totdeauna, iar prestigiul nepătat al festivalului din Lucerna se cucerește și se menține an de an prin ceea ce se poate numi o *ținută* impecabilă. Un muzician cultivat, rafinat și plin de fantezie, Rudolf Baumgartner, secondat de un organizator omniprezent, Othmar Fries, veghează la reușita tuturor manifestărilor în ansamblu și a fiecărui amănunt în parte ; amîndoi mi se par din ce în ce mai apropiați de ideea găzduirii operelor lui Enescu — *Oedip, Simfonia de cameră* — într-una din viitoarele ediții ale *Săptămînilor*...

În fiece an, există dorința și străduința ca festivalul din Lucerna să aibă un profil caracteristic. De astă dată, punctul comun de întîlnire al multor programe a fost muzica lui Igor Stravinsky ; pe de altă parte, au fost grupate laolaltă o serie de manifestări menite să pună în lumină tradițiile ancestrale și dezvoltarea actuală a artei japoneze. Am asistat, în cele cîteva zile petrecute la Lucerna, tocmai la această „secțiune japoneză" a festivalului, care se deschisese, cu o zi înainte de venirea mea, prin contribuția remarcabilului instrumentist Stomu Yamash'ta la una din serile dedicate tinerilor interpreți, ca solist în *Concertul pentru percuție și orchestră* de Darius Milhaud. Atenția generală a publicului a fost reținută însă pentru prima oară de trupa de teatru tradițional *Nô* din Tokio, condusă de Hôsho Fusaô ; impresia resimțită de spectatorul contemporan în fața acestei simbioze originale de teatru, mimă, muzică și dans este extrem de puternică. Cuvintele sînt declamate și cîntate în același timp, *solo*-urile instrumentale, mai cu seamă cele de flaut, au și ele un rol deosebit, iar îmbinarea cu rafinata mișcare scenică ar putea avea ca singur corespondent, în imaginația celor ce nu au văzut spectacolul, îngemănarea înrudită — desigur, pe un plan diferit — din drama clasică greacă. Atitudinea hieratică a personajelor și persistarea îndelungă pe anumite idei dramatice sau poetice dau cîteodată un pronunțat caracter static unor episoade ale teatrului *Nô*, care ar putea crea o stavilă înțelegerii noastre ; de fapt, însă — și Rudolf Baumgartner sublinia cu multă justețe această idee într-o convorbire —,

Scanned with OKEN Scanner

unele caractere dominante ale căutărilor muzicale contemporane realizează tocmai o transpunere, cîteodată mărturisit influențată, a acestor atribute ale vechii arte japoneze.

Am ascultat la Lucerna, pentru prima dată, pe unul din cei mai reputați șefi de orchestră ai tinerei generații, japonezul Seiji Ozawa, care a dirijat corul și orchestra festivalului (grupare alcătuită din cei mai buni instrumentiști recrutați din toate formațiile elvețiene) în versiuni captivante ca dinamism și elasticitate ritmică ale *Simfoniei psalmilor* de Stravinsky și ale *Simfoniei I* de Mahler. Manifestările japoneze au culminat prin prezența impunătoarei orchestre simfonice NHK din Tokio, dirijată de Hiroyuki Iwaki ; oricît s-ar părea de curios, calitatea primă a formației este excepționala cantabilitate, de tentă romantică, a cîntului instrumentiștilor, care și-a găsit o afirmare ideală în interpretarea *Simfoniei a patra* de Brahms, cu toate că aproape egal de realizată a fost și culoarea pitorească a redării *Păsării de foc* de Stravinsky. S-a cîntat și un *Concert pentru pian* al compozitorului japonez contemporan Akio Yashiro, poate mai puțin unitar ca stil, dar prilejuind uimitoarea apariție a tinerei soliste Hiroko Nakamura. Firavă, gingașă, scotea din pian sonorități uriașe și altele de clinchet argintiu și diafan, desfășura o virtuozitate angelică și diabolică deopotrivă, înclinîndu-se la urmă cu o grație netulburată, ce nu trăda cu nimic efortul. Mi-am amintit că maeștrii judo-ului încurcă și împletesc în cîteva clipe trupurile multiplilor adversari de ring păstrîndu-și, probabil, un zîmbet la fel de candid...

Fără îndoială, n-au lipsit, în ansamblul festivalului, marile nume cunoscute de orice iubitor de muzică : Karajan și Filarmonica din Berlinul de Vest, Arthur Rubinstein — căruia nu-i pasă că are 85 de ani —, Pierre Fournier, figură de nespusă finețe și spiritualitate, Bernard Haitink și „Concertgebouworkest“ din Amsterdam. Dintre toți mai marii interpretării, am ascultat pe baritonul german Hermann Prey, acompaniat la pian de Karl Engel într-un recital de lieduri de Brahms. Scînteietorul Papageno care domină, se pare, întregul spectacol cu *Flautul fermecat* realizat la München în zilele Olimpiadei, era aici numai căldură și interiorizare ; nu are alambicarea lui Fischer-Dieskau, dar are simplitatea cuceritoare a cîntecului păsării. Dieskau declamă muzica, Prey muzicalizează versul — două atitudini ce-și găsesc în egală măsură împlinirea în arta tălmăcitorilor liricii vocale din vremea noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Montreux

Am părăsit „Lacul celor patru cantoane" pentru a poposi pe malurile Lemanului, cu unde nu mai puțin încărcate de poezie ; pe aici, prin apropiere, poposea Enescu, după primul război mondial, să-și scrie *Cvartetul în mi bemol* și să-și finiseze *Simfonia a III-a*. Și tot pe aici — la Lausanne — apărea pentru prima dată maestrul în același program cu o tînără pianistă, Clara Haskil, care-i cînta *Suita opus 10*. Festivalul de la Montreux-Vevey, care se află acum în plină desfășurare — pentru că este un *septembrie-muzical* — cinstește memoria marii pianiste născută în România. Organizatorii acestei întîlniri muzicale, aflată acum la cea de a XXVII-a ediție, sînt soții René (dirijor) și Nicole (muzicologă) Klopfenstein, care își concentrează preocupările nu numai asupra evenimentului artistic în sine ci și asupra prelungirilor lui în viața culturală internațională — și de aceea ei au dorit să-mi atragă atenția, poate cu întîietate, asupra prestigiosului concurs Clara Haskil, care se va desfășura în cadrul festivalului de anul viitor, între 7 și 14 septembrie 1973. Îmi fac, de aceea, datoria să-l semnalez pianiștilor noștri tineri, arătînd, în același timp, că nu este de glumit cu probele lui extrem de dificile — care cuprind numai marea muzică — și că în 1966 cîștigătorul lui nu era altul decît Christoph Eschenbach.

Anul acesta, Montreux găzduiește un concurs de flaut cu foarte numeroși candidați și competiția Premiului mondial al discului, menită să consacre cele mai de seamă înregistrări recente ; este emoționant faptul că laureatul de onoare al premiului discului, căruia i s-a decernat zilele acestea înalta recompensă, conform hotărîrii de anul trecut a juriului, este violonistul octogenar Josef Szigeti ; în discografia lui figurează *Dansurile românești* de Bartók, cu compozitorul la pian, înregistrate în 1928, precum și o seamă de mărturii ale colaborării personale cu Stravinsky, Prokofiev, Bruno Walter, Benny Goodman — cu alte cuvinte, cu marile personalități ale componisticii și interpretării veacului.

Primele concerte ale festivalului de la Montreux, la care am avut plăcerea să asist, au dat un larg prilej de manifestare muzicienilor iugoslavi. Am ascultat Orchestra Filarmonica din Belgrad și Corul academic „Branko Krsmanović", interpretînd lucrări vocal simfonice de mare amploare : *Requiemul* de Verdi (dirijor Gika Zdravković) și *Missa solemnis* de Beethoven (dirijor Milan Horvat). A fost o deosebită plăcere să constat că, alături de colegii iugoslavi,

Scanned with OKEN Scanner

a fost invitat, în echipa de soliști a *Requiemului,* basul nostru Nicolae Florei, și aș cuteza să afirm că ascultarea vocii sale pline și calde, în episoadele solistice de nobilă gravitate ce îi reveneau, a constituit unul din punctele de atracție ale concertului inaugural, de la 1 septembrie. În Franța, Italia și Elveția am întîlnit, deci, în vara aceasta, muzicieni români — și, de fiecare dată, ei au reprezentat cu talent și demnitate calitățile internațional recunoscute ale artei noastre interpretative.

Scanned with OKEN Scanner

FESTIVAL ÎN TOURAINE

Sărbătorile muzicale care au loc în fiece vară în uriașul hambar de la Meslay, nu departe de Tours, au împlinit anul acesta un deceniu de existență. Acum cinci ani, încercam pentru prima oară să evoc cititorilor *Contemporanului* atmosfera acestui lăcaș artistic unic în felul lui, unde mireasma finețelor și sclipirea misterioasă a lunii în luciul undelor creează un cadru feeric desfășurării evenimentelor sonore. Portalul medieval prin care pătrundem în incinta complexului arhitectonic ce adăpostește festivalul este împodobit cu drapelul de sărbătoare, zărit din depărtare de drumeții de pe *Nationale 10* în căutarea căii laterale de acces spre parking-ul de la Meslay. În fiecare seară, încerc senzația noutății — pentru că este imposibil să te „obișnuiești", în sens prozaic, cu splendoarea locului și savoarea autentic istorică a edificiului — și, pe de altă parte, îmi dau seama și de puterea atmosferei specifice, ce readuce aici, cu o fidelitate neabătută, pe toți cei ce s-au familiarizat măcar odată cu ea. În acest sens, festivalul din Touraine a început să beneficieze acum de acel „magnetism" al vitalității unei tradiții, care reunește într-o unică familie spirituală pe toți prietenii lui, ce-i sînt devotați, în clipe bune ca și în clipe grele — și mărturia cea mai elocventă a acestui devotament am avut-o chiar în decursul actualei ediții. Deci, publicul de la Meslay nu vine aci întîmplător, să asculte o serie de concerte, ci vine și mînat de o idee, dîndu-și seama de noblețea inițială — ce dă acum roade mature — a gîndului de a propaga muzica de înaltă calitate pe meleaguri unde vibrația artistică a

---

Contemporanul, 3 august 1973.

Scanned with OKEN Scanner

trecutului este atît de sesizabilă. Ca orice festival, nici acesta nu se menține fără eforturi susținute, materiale și morale ; dar se pare că municipalitatea din Tours a înțeles din plin tot ce poate adăuga întîlnirea muzicală de la Meslay atractivității și prestigiului, și așa faimoase ale departamentului Indre-et-Loire. Președintele comitetului de organizare al festivalului este chiar primarul adjunct din Tours, însărcinat cu conducerea treburilor culturale, dl. A. Dubreuil. Paralel, mai mulți entuziaști animatori — și se cuvine să numim familiile Le Chevallier, Van de Velde, Boille — depun strădanii pline de abnegație pentru desfășurarea impecabilă a festivalului ; există o anumită *ținută* în tot ceea ce se leagă de organizarea „Sărbătorilor muzicale din Touraine" — și aceasta se datorește unor asemenea contribuții de inimă, care se cuvin cîteodată citate chiar înaintea numelor obișnuitelor vedete muzicale. Într-adevăr, un festival trăiește *numai* cînd găsește personalități ce-l îndrăgesc și fac din cauza propășirii lui propria lor cauză, pe deasupra oricăror considerente mărunte ; suflul umanității lor calde are un efect surprinzător asupra asistenților. Existența sau absența unui asemenea suflu este hotărîtoare. Și la Tours, el există, cu prisosință.

Două vedete lipsă

Spuneam mai sus că publicul a dat de data aceasta mărturia unui pilduitor atașament pentru festivalul din Touraine. Și asta s-a văzut mai ales în primul *week-end* al manifestărilor, cînd, după două concerte comemorative dedicate lui Poulenc, erau așteptate marile evenimente : recitalurile Christa Ludwig și Arturo Benedetti Michelangeli. Un ziarist a scris într-un ziar că festivalul și-a asumat mari riscuri programînd pe cea mai solicitată — și deci obosită — dintre cîntărețe și pe cel mai capricios dintre pianiști. Într-adevăr, cu foarte puține zile înainte de prevăzuta lor sosire la Tours, ambii au anunțat că sînt nevoiți să-și contramandeze recitalurile. Se pare că, în ce privește pe Christa Ludwig, era într-adevăr bolnavă ; cît despre Michelangeli, cine poate ști ? Iată un artist care, din patru concerte, contramandează trei. Este, probabil, el însuși supus unor stări interioare atît de contradictorii și neprevăzute, încît de cele mai multe ori nu-și poate respecta angajamentele. Recent, citisem într-unul din puținele interviuri consistente ce i-au putut fi „smulse", în revista londoneză *Music and Musicians*, că se pregătea cu mare plăcere să apară în fața

Scanned with OKEN Scanner

publicului de la Meslay, pe care îl socotește deosebit de receptiv. N-a venit totuși ; întrebarea este cît timp se va putea totuși menține Michelangeli, cît este el de mare, în actualitatea artistică, într-o eră în care litera contractului este o lege severă și dură. Se spune, de altfel, că a avut recent mari dificultăți cu o casă italiană de înregistrări pe discuri, care n-a vrut să știe de indispozițiile maestrului și i-a cerut daune importante pentru nerespectarea sarcinilor asumate.

Oricum, festivalul din Touraine, aflat în plină desfășurare a celei de a zecea ediții, era într-o situație deosebit de grea. Soluțiile găsite pentru înlocuirea absenților nu au fost ideale — de altfel artiști de mărimea celor doi, care să fie disponibili în termen de două zile de la anunțare, nu aveau cum să fie inventați. Și totuși, în prima seară ni s-a oferit un bun recital de lieduri, al cîntăreței de culoare Jessye Norman, iar pentru cea de a doua s-a apelat la recenții laureați ai concursului „Jacques Thibaud-Marguerite Long", care s-au aflat dintr-odată în situația nesperată de a apărea în fața publicului unuia din marile festivaluri europene.

Ei bine, festivalul a „jucat cinstit" și a anunțat în ziare schimbările. Și totuși publicul a venit în masă, susținînd „Serbările din Touraine" cu o dragoste unanimă, impresionantă. Adorația vedetelor capricioase începe să fie înlocuită cu respectul pentru inițiativa artistică de valoare și pentru *cadrul* artistic îndrăgit. Pe alt plan, ceva similar s-a întîmplat, se pare, la Wimbledon, unde s-a înregistrat o afluență uriașă de iubitori ai tenisului, deși unele din vedetele sportului alb au boicotat întîlnirea. Ziarele franceze au analizat pe larg fenomenul, caracterizîndu-l ca pe o lecție servită „monștrilor sacri" și aducînd laude unor adevărați sportivi, între care Năstase al nostru, care au înțeles să respecte eforturile organizatorilor și dragostea publicului.

Jessye Norman, deci, soprană cu o voce splendidă, cu inflexiuni grave de *mezzo,* caracteristice multora din cîntărețele de culoare, a preluat seara de lieduri, alături de talentatul pianist englez Irwin Gage. În program nu a figurat, de bună seamă, obișnuita prezentare, care nu mai putea fi tipărită în ultimul moment. Am aflat, doar, că înregistrase rolul Contesei din *Nunta lui Figaro* de Mozart, într-o prestigioasă versiune recentă, sub conducerea lui Colin Davis ; unul din colegii critici, prezenți la festival, o văzuse în rolul titular din *Aida* și avea numai cuvinte bune. Într-un program debutînd cu cîteva din cele mai dramatice lieduri de Schubert, trecînd prin întomnate armonii brahmsiene, apoi prin umorul și ironia tipice spiritualului înaintaș francez al modernilor

Scanned with OKEN Scanner

Erik Satie și culminînd cu celebrele *Wesendonck-Lieder* de Wagner, Jessye Norman a navigat cu siguranță mereu sporită, pe măsura desfășurării lui. Știe să-și aleagă piesele în funcție de coloritul și masivitatea vocii, își dă seama că nu poate miza pe finețea de detaliu a dicțiunii și o compensează printr-o melodicitate crescută, în delicatul raport vers-viers, și, mai cu seamă, are o anume noblețe impozantă a atitudinii care își face efectul. Un oarecare abuz de gesturi ușor teatrale este ușor iertat, mai ales la gîndul că o asemenea voce dedicată — evident, în primul rînd — teatrului liric, știe să se mlădieze și cerințelor specifice ale liedului. Se vorbea, la festival, că ar fi discipola legendarei Lotte Lehman — care, după cum se știe, s-a ocupat de pedagogia cîntului, în Statele Unite, după ce și-a încheiat propria carieră. N-ar fi exclus, tocmai pentru că Lotte Lehman a avut de rezolvat probleme vocal-muzicale de felul celor pe care și le pune — păstrînd proporțiile — și Jessye Norman.

Laureații concursului „Jacques Thibaud-Marguerite Long" nu au făcut, de bună seamă, „gaură în cer", iar evoluția lor ne-a vorbit despre nivelul destul de modest al întregii întreceri a tinerilor instrumentiști. Îi ascultasem, în prealabil, la gala concursului, concertul final cu orchestră, ce avusese loc la „Théâtre des Champs-Elysées", la Paris ; la Tours, au participat la un recital colectiv. Concluzia de la Paris s-a întărit aci : dintre toți trei, singura personalitate captivantă, avînd de spus ceva, este francezul Olivier Gardon, care ne-a dat o versiune convingătoare a *Sonatei nr. 7* de Prokofiev — călduros aplaudată de Sviatoslav Richter însuși — după ce la Paris prezentase *Concertul nr. 3* al aceluiași compozitor. Gardon are o ritmică sugestivă și o fantezie coloristică ce trec rampa, spre deosebire de paliditatea absolută a colegului său de premiu, Jacques Taddei. Din misterele concursurilor... Ambii francezi își împărțiseră premiul II al concursului de pian (premiul I nu s-a decernat), în timp ce tînăra gruzină Roussoudane Gvassalia, o elevă a lui David Oistrah, a obținut premiul I la întrecerea violoniștilor. O cursivitate instrumentală, un lirism plăcut, dar atît. Mai avea mult de urcat pînă spre culmile *Sonatei* de Franck. Sînt laureați și laureați. Cînd privim în trecut la lista premiilor de vioară ale concursului parizian, găsim nume ca ale lui Christian Ferras, Boris Gutnikov, Liana Issakadze (ascultată recent la Timișoara), Silvia Marcovici. Nu toți anii sînt norocoși. Lecția însă, pentru noi, se impune. Să prezentăm cît mai mult la concursuri strălucita tînără generație de interpreți români : este un moment bun, în care are mari șanse !

Scanned with OKEN Scanner

Cei doi Richter

O veste bună pentru melomanii din România : Sviatoslav Richter mi-a confirmat că va participa în septembrie la festivalul „Enescu" de la București, interpretînd, cu orchestră, *Concertul nr. 3, în do minor*, de Beethoven, iar în recital programul Miaskovski-Șostakovici-Prokofiev pe care l-am ascultat, la Meslay, în încheierea „Serbărilor muzicale din Touraine". A fost, de altfel, culminația festivalului, obiectul unei ovații nesfîrșite a publicului de la Meslay pentru marele artist al cărui geniu interpretativ a dat impulsul principal întemeierii acestei nobile întîlniri a muzicienilor. Richter este iubit, din adîncul sufletului, aci, pe valea Loirei, se bucură de o popularitate neîntîlnită — și totuși, este respectată distanța cu o discreție și un bun simț lăudabile, știindu-se că fără liniștea și reculegerea necesare spiritului său ilustrul pianist nu se poate regăsi, la înălțimile transcendente ce-i sînt firești. La București, îmi va fi plăcut să confrunt, alături de publicul festivalului nostru, opinia pe care mi-am format-o în ultimii ani, ascultîndu-l pe Richter în repetate rînduri la Meslay, asupra evoluției interioare a marelui artist. Evident este că exacerbarea contrastelor extreme și dinamismul exploziv a lăsat locul unei sporite interiorizări și unui anume calm filosofic al supremei maturități. Chiar în *Sonata a opta* de Prokofiev, de „diabolicul" Prokofiev, care i-a prilejuit totdeauna lui Richter scăpărări orbitoare de fulger, am simțit dominînd principiul cantabil ; nu mai vorbesc de cele patru *Preludii și fugi* de Șostakovici, cu acea atmosferă de infinită melancolie, de spațiu rusesc nesfîrșit, în care puterea de evocare a cîntului lui Richter este imensă. Doresc să rămîn — și să rămîneți — în minte cu această amintire, mai cu seamă că ea este și un preludiu la apropiata vizită la noi a lui Richter. Mai puțin stăruitoare este imaginea celor două recitaluri cu al doilea caiet de preludii și fugi din *Clavecinul bine temperat* de Bach, oferite de Richter la superba biserică romană de la Rochecorbon, de lîngă Tours. Artistul nu era tocmai într-o dispoziție bachiană — poate că îl influențau și condițiile acustice diferite — și aceste momente nu s-au dovedit în întregime definitorii pentru dimensiunile unui interpret pe care, oricum, te cam rușinezi să-l „critici".

La festival au participat, în a doua lui parte, „Orchestra Bach" din München, dirijată de Karl Richter. În vremea noastră, sînt multe formații de cameră ce revendică absoluta autenticitate în tălmăcirea creațiilor cantorului de la Leipzig. Se poate discuta la nesfîrșire pe acest subiect, dar, după părerea autorului acestor rînduri, Karl Richter este printre acei artiști ce se situează, în

Scanned with OKEN Scanner

mare, pe poziția enesciană — aceea de a-l privi pe Bach ca pe o ființă vie, ca pe un adevărat contemporan, și de a urmări îmbinarea respectului stilistic cu influențarea cît mai directă a cugetului ascultătorilor, prin muzica maestrului. Karl Richter, care-și animă formația de la clavecin, este o personalitate dinamică, luminoasă, sugestivă. S-a adăpat de la sursele bachiene cele mai autorizate și a rămas în același timp el însuși, un artist al timpului său. Concertele formației animate de el s-au încadrat de aceea perfect aerului de sărbătoare ce a domnit, în pofida unor pasagere împrejurări defavorabile, asupra celei de a zecea ediții a minunatului festival muzical de pe valea Loirei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BAYREUTH — 1973

Festivalul de la Bayreuth începe — s-ar putea spune — încă... din tren. De la Strasbourg venind, acceleratul cu ruta Stuttgart-Nürnberg se prelungește cu vagoane directe pînă în orașul peleri-najelor wagneriene. N-am bănuit că pasiunea pentru Wagner este încă atît de acută în Franța, dar acum nu mai pot uita pe tînărul care intra, invitat sau nu, în toate compartimentele vagonului și își prezenta cu lux de amănunte propria discotecă de specialitate, stîrnind comentarii comparative despre versiunile Furtwängler, Böhm, Solti... Interpretarea fiecărui personaj, fie cît de mărunt, este cunoscută pînă în cele mai mici amănunte și acești melomani înflăcărați își confruntă opiniile cu o ardoare ce-și află egalul, poate, doar în discuțiile „microbiștilor", înainte și după meciurile campionatelor mondiale. Partea frumoasă este că publicul, imensul public de la Bayreuth, este alcătuit doar în mică parte din profe-sioniști ai muzicii — care sînt mai blazați, în genere —, ceea ce nu exclude însă calificarea înaltă de *ascultători* pe care o au acești oameni, conștienți de însemnătatea momentelor artistice trăite și doritori să se pregătească cît se poate de temeinic pentru receptarea, de fel lesnicioasă, a frumuseților wagneriene. O bătrî-nică din Lyon, care cîntase cîndva la pian, îmi mărturisea că studiase cu patimă partiturile operelor pe care se pregătea să le asculte și că identificarea diferitelor leit-motive nu-i mai punea nici o problemă. Este extrem de impresionantă această vitalitate, nicidecum știrbită de trecerea anilor, a cultului wagnerian, care face ca obținerea locurilor pentru festivalul de la Bayreuth să fie o problemă extrem de dificilă ; deși spectacolul inaugural are loc

---

Contemporanul, 17 august 1973.

la 25 iulie, încă din octombrie-noiembrie solicitatorii încep să primească răspunsuri la scrisorile lor, cu mențiunea implacabilă „complet". Au prioritate membrii asociațiilor de prieteni ai muzicii lui Wagner din diverse orașe și țări, oaspeții veniți de departe (inclusiv din Africa), fără îndoială credincioșii care vin aici an de an cu o regularitate neclintită, și — de ce n-am spune-o — criticii muzicali. Conducerea festivalului își dă seama că perpetuarea dragostei pentru muzica lui Wagner depinde în mare măsură de discutarea amănunțită, nu rareori polemică, a spectacolelor de la Bayreuth și dă o atenție deosebită presei ; a treia zi a serbărilor a prilejuit și invitarea criticilor și ziariștilor prezenți la Bayreuth la o consfătuire de-a lungul căreia Wolfgang Wagner, actualul conducător al festivalului, a prezentat pe larg coordonatele prezente ale activității și perspectivele de viitor. Latura muzicologică a festivalului este și ea la înălțime — lucru firesc, dacă luăm în considerare că Wagner a fost și este una din personalitățile artistice cele mai discutate din întreaga istorie a culturii — și programele de sală, apărute în redacția lui Herbert Barth, sînt un model de eficiență. Ele nu mai cuprind povestirea subiectului și analiza muzicală pedantă a operelor, ci înfățișează, traduse în trei limbi, studiile cele mai actuale referitoare la lucrările prezentate, sau documente inedite ce pot aduce lumini noi, revelatoare, pentru înțelegerea mai profundă a creațiilor maestrului. Un exemplu : pentru spectacolul *Parsifal*, prezentat pentru ultima oară în 1973, în montarea genială a lui Wieland Wagner (datînd din 1951), întreg caietul-program cuprinde texte și fotografii legate de conceperea, realizarea și ecourile acestei versiuni, intrată acum în istoria Bayreuth-ului. Studierea acestor documente este cu deosebire pasionantă — și dacă ea s-a petrecut înaintea asistării la spectacolul *Parsifal*, ascultătorul va fi infinit mai pregătit să deslușească atmosfera indescriptibilă de vrajă, de incantație, de mister poetic ce domnește de-a lungul lui.

Bayreuth-ul reprezintă, în primul rînd, un *climat* artistic special — și amănuntele lui sînt, fiecare în parte și toate împreună, importante. Înaintea începerii fiecărui act, un grup de alămuri cheamă publicul, în trei rînduri, prin intonarea unor motive muzicale extrase din partitura respectivă, să intre în sală. La aceasta, să mai adăugăm că străzile Bayreuth-ului poartă toate nume legate de operele lui Wagner și de marii lor interpreți (personal, am locuit pe o străduță, la cîțiva pași de „Festspielhaus", care se chema „Amfortasstrasse" —), că mormîntul lui Richard și al Cosimei Wagner este vizitat de majoritatea călătorilor ce vin aci, că muzeul Wagner (în încăperile căruia domnesc armoniile operelor

Scanned with OKEN Scanner

sale, în interpretări de semnificație și valoare istorică) înfățișează o sugestivă retrospectivă a diferitelor montări, de la originile festivalului de la Bayreuth și pînă astăzi. Cel ce păşeşte, deci, în incinta teatrului, ridicat pe o înălțime ce domină orăşelul, este pătruns de o anume atmosferă aparte, pe care spectacolul nu face decît să o prelungească, ridicînd-o pe culmi paroxistice. Faptul că orchestra este invizibilă și că fosa ei este acoperită fac parte din componentele esențiale ale magiei Bayreuth-ului ; se creează, astfel, premisele ideale pentru ca sunetul vocilor artiștilor de pe scenă să nu fie acoperit de vuietul orchestrei. Ai impresia că lumea orchestrală și cea vocală își duc, alăturate, dar și fiecare în parte, o existență net individualizată. Niciodată, mai mult decît la Bayreuth, nu am avut impresia că orchestra lui Wagner își este, sie însăși, îndestulătoare și completă ca expresivitate. Fluviul instrumental și cel al vocilor curg paralel, îmbogățind apoi undele unei mări comune sau, mai bine zis, ale unui *ocean* comun. Fluviul orchestral este însă, spre deosebire de celălalt, veșnic majestuos, puternic, perfect. Vocile mai au imperfecțiuni la Bayreuth, dar orchestra nu — și nici corul. Aceste două organisme colective, alcătuite din instrumentiștii și coriștii de cea mai înaltă calificare ai diferitelor opere germane, ridică interpretările wagneriene prezentate aici la înălțimi incomparabile. Dirijorii erau toți excelenți, începînd cu italianul Silvio Varviso, care împrumută *Maeştrilor cîntăreți* acea sclipire entuziastă caracteristică celei mai pămîntene dintre operele lui Wagner ; continuînd cu Heinrich Hollreiser, care ne dă un *Tannhäuser* echilibrat ; apoi cu venerabilul Eugen Jochum, realizînd, în *Parsifal*, o cumpănă între lentoarea metafizică, de altădată, a unui Knappertsbusch și luciditatea, dublată de *tempi* mai mișcați, a lui Pierre Boulez ; și culminînd, în fine, cu Horst Stein, aflat în marea ascensiune, care s-a depășit pe sine însuși în cele patru seri ale tetralogiei *Inelul Nibelungilor*. Stein era cunoscut pentru stăpînirea autoritară a partiturilor și pentru dinamismul său temperamental — dar adevărul este că ne-a revelat, de astă dată, frumuseți lirice și un rafinament de colorit sonor de nebănuit.

S-ar putea spune că latura cea mai valoroasă a actualelor interpretări wagneriene este tocmai această cultivare a detaliului sonor cizelat cu migală ; sonoritatea nu este în primul rînd masivă și covîrșitoare ci îngrijită, amănunțită, diferențiată, transparentă, generînd prin aceasta o stare continuă de vis, o intensitate hipnotică, am spune, a sonorităților. Corul, pe de altă parte, dirijat de conducătorul muzical dar și de regizor, este covîrșitor prin prezența lui vie, suplă, dinamică, încadrată acțiunii muzicale și scenice. Nici urmă din concepția aceea învechită — stupid statuară, scolastică,

Scanned with OKEN Scanner

fals hieratică. Bayreuth-ul a învățat și el — și cîteodată a inovat el însuși, în primul rînd — din tot ceea ce apropie viața spectacolului modern de viața adevărată a oamenilor. Deci, să nu mai credem nici o clipă că grupurile de oșteni sau cavaleri care fac deodată toți „stînga-mprejur" și își îndreaptă unanim lancea sau spada într-o unică direcție — sau, apoi, stau cîte o jumătate de oră în aceeași poziție pentru a-și răcni celebra pagină corală — mai reprezintă cumva „autenticul Wagner" !

Este, de altfel, deosebit de interesant de confruntat concepțiile regizorale care concură pentru a da viață festivalului actual de la Bayreuth. *Parsifal*-ul lui Wieland Wagner, unic și perfect în felul său, reprezintă suprema realizare a stilului *dépouillé* — cum zic francezii —, adică stilizat la maximum, sacrificînd detaliul pitoresc în favoarea impresiei de ansamblu, valorificînd, îndeosebi, resursele întunericului și ale nuanțelor acestuia, creînd varietatea și contrastul dramatic prin detalii de o supremă finețe. Creator de mare anvergură, deschizător de drumuri în scenografia contemporană, Wieland Wagner a ales cu curaj calea esențializării și a economiei stricte de mijloace, fiind admirat cu pasiune, dar și hulit de unii tradiționaliști, ce se vedeau deposedați de unele elemente considerate sacrosancte ale arsenalului scenic wagnerian. Wolfgang Wagner, respectînd memoria ilustrului său frate, tinde oarecum spre o „readucere la realitate" a spectacolului de la Bayreuth, spre o echilibrare a raportului esență-amănunt care, fără să mai readucă era decorurilor naturaliste și a arborilor cu „frunze adevărate", vine totuși în întîmpinarea sensibilității mijlocii a spectatorului, ajutînd-o să se orienteze mai lesnicios în universul complex al dramelor wagneriene. Montarea sa la *Maeștrii cîntăreți* i-a adus unele observații critice ale presei, care o acuză de prozaism excesiv, mai cu seamă în ce privește tabloul final, cu ecouri de petrecere cîmpenească prea provincială. S-ar putea totuși discuta îndelung pe această temă — iar vitalitatea populară specifică a superbei ode închinate artei cultivate de breslele meșteșugărești nu este departe de a justifica viziunea regizorală a lui Wolfgang Wagner. În orice caz, tetralogia *Inelul Nibelungilor* reprezintă o îmbinare de autoritate poate și mai de necontestat a principiilor conducătoare expuse mai sus.

Unul din cele mai mari merite ale festivalului de la Bayreuth, în forma sa actuală, este acela de a urmări o continuă împrospătare a artei wagneriene, privită mereu prin prisma unei sensibilități aflată în plină evoluție și prefacere. În programul de sală al spectacolului inaugural, Wolfgang Wagner, justificînd publicarea studiilor interpretative cele mai actuale, care expun cîteodată puncte

Scanned with OKEN Scanner

de vedere contradictorii, scrie că „... *este cu mult mai bine, chiar cu riscul de a displace, să se creeze o stare de spirit stimulatoare*". O exemplificare concludentă a unui asemenea punct de vedere a fost spectacolul *Tannhäuser* creat de regizorul Götz Friedrich, care, generînd discuții pasionate și chiar violente la premiera de anul trecut, a fost considerat, de astă dată (cu unele mici modificări), ca un succes deplin. Pornind de la învățătura lui Wagner însuși, care stimula pe interpreții săi la o atitudine cît mai creatoare și antiscolastică, Götz Friedrich a subliniat cu accente critice deosebit de ascuțite caracterul retrograd și obscurantist al atitudinii cavalerilor ce resping și condamnă pe Tannhäuser, exponent al unei problematici înnoitoare în viață și în artă. În același timp, desemnînd pentru rolurile Venus și Elisabeth o aceeași interpretă, regizorul a căutat să înfățișeze unitatea dialectică a „eternului feminin" și să explice într-un fel nou realitatea psihologică, drama sufletească interioară a lui Tannhäuser. Șocînd, la început, pe tradiționaliști, concepția lui Götz Friedrich a fost acum acceptată și Tannhäuser-ul său va continua să fie prezent și în continuare pe agenda festivalurilor de la Bayreuth din următorii ani.

Ce se poate spune despre uriașa echipă de interpreți care asigură, cu eforturi aproape supraomenești, ca cele necesitate de partiturile vocale wagneriene, strălucirea spectacolelor de la Bayreuth ? După părerea mea, triumful semnificativ este nu neapărat al celor ce întruchipează personajele de primă mărime. Bernd Weikl (Wolfram von Eschenbach în *Tannhäuser*), Gustav Neidlinger (Alberich în *Inelul Nibelungilor*), Heinz Zednik (Mime în *Siegfried*) — iată creații perfecte din punct de vedere muzical și actoricesc. Nu din întîmplare interpreții respectivi sînt din familia vocilor grave. Epoca marilor tenori wagnerieni pare a fi apusă, în oarecare măsură — și nu vedem astăzi la Bayreuth vreun concurent al unor Max Lorenz sau Lauritz Melchior. Totuși, o bună figură a făcut René Kollo (Walter von Stolzing în *Maeștrii cîntăreți*), iar Jean Cox a făcut față, cu succes crescînd, culminînd adică în *Amurgul zeilor*, dificultății imense de a interpreta rolul titular din *Parsifal* și apoi pe Siegfried din *Inelul Nibelungilor*. Cît privește pe Tannhäuser, după ce Hugh Beresford a capotat în primul act și s-a retras în fața vociferărilor publicului, Hermin Esser a preluat rolul în actele II și III, fără să ajungă totuși la acuitatea dramatică ideală. Ca să rămînem în sfera marilor roluri, să arătăm că Theo Adam a fost un Wotan impunător, deși cu o voce puțin instabilă în ce privește intonația ; dar muzicalitatea monologului prin care se încheie *Walkyria* a fost extraordinară. Un cîntăreț de mare anvergură, masiv ca voce și ca apariție, este Karl Ridderbusch (Hans Sachs în

Scanned with OKEN Scanner

Maeștrii, Fasolt, Hunding și Hagen în *Inelul Nibelungilor*). Dar să trecem și la vocile feminine. Hannelore Bode a fost o încîntătoare Eva în *Maeștrii cîntăreți*; mai puțin bună în Venus și mai eficientă în Elisabeth, Gwyneth Jones și-a luat revanșa prin seducătoarea interpretare a rolului Sieglindei din *Walkyria*. Cu interpretarea rolului cel mai *tare* al tetralogiei, cel al Brünnhildei, a fost o poveste cu... *suspense*. În actul II al *Walkyriei*, suedeza Berit Lindholm, extrem de muzicală și sensibilă dar cu un *tremolo* prea mare și cu unele distonări, a fost sancționată prompt de public, care nu iartă. În actul final a apărut deci o altă soprană, al cărei nume, din păcate, nu l-am notat, iar în spectacolul final al *Rinului*, cu *Amurgul zeilor*, Brünnhilde a fost interpretată de minunata Catarina Ligendza, poate cea mai bună soprană wagneriană, la ora aceasta.

Incidente sau accidente pot fi, dar Bayreuth-ul triumfă mereu. Wagner, deci, rămîne actual!

Scanned with OKEN Scanner

Alfred Hoffman

CATALOGUL CREAŢIEI
1951—1973

Scanned with OKEN Scanner

ABREVIERI

Rom. lib. = România liberă

R.R.H.A. = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art

S.C.I.A. = Studii şi cercetări de istoria artei

Scanned with OKEN Scanner

I. VOLUME, TRADUCERI

1. *Drumul operei (de la începuturi pînă la Beethoven)*, București, Editura muzicală, 1960, 258 p.
2. *George Enescu. Monografie*, București, Editura Academiei R. S. România, 1971 ; p. 237—456 (*Afirmarea*, în colaborare cu Adrian Rațiu), p. 457—586 (*Maturitatea*, în colaborare cu Myriam Marbe).
3. Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, București, Editura muzicală, 1965, 166 p. (traducere și prefață).

II. STUDII, COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE, ESEURI, MEDALIOANE

1. *M. I. Glinka, părintele muzicii ruse*, în : *Muzica*, București, 1, nr. 2, 1951, p. 40—43.
2. *10 ani de la moartea lui Serghei Rahmaninov*, în : *Muzica*, București, 3, nr. 1, 1953, p. 45—47.
3. *125 de ani de la moartea lui Franz Schubert*, în : *Rom. lib.*, București, 11, nr. 2842, 20.XI.1953.
4. *Anul muzicii cehe. Bedrich Smetana*, în : *Muzica*, București, 4, nr. 4 (supliment), 1954, p. 5—11.
5. *La sărbătorirea lui Sabin Drăgoi*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3020, 19.VI.1954.
6. *Învățătura lui Enescu*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3307, 25.V.1955.
7. *Comemorarea unui mare muzician maghiar. 10 ani de la moartea lui Béla Bartók*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3413, 27.IX.1955.

Scanned with OKEN Scanner

8. *Nikolai Miaskovski,* în : *Muzica,* Bucureşti, 5, nr. 10, 1955, p. 19—23.
9. *Cel mai tînăr dintre compozitorii lumii* [W. A. Mozart], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3513, 22.I.1956.
10. *100 de ani de la moartea lui Robert Schumann. Un geniu al muzicii romantice,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3673, 29.VII.1956.
11. *Diversitatea geniului lui Enescu,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3691, 19.VIII.1956.
12. *George Georgescu la 70 de ani,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 15, nr. 4016, 8.IX.1957.
13. *Un mare interpret român al muzicii lui Chopin — Dinu Lipatti,* în : *S.C.I.A.,* Bucureşti, 7, nr. 2, 1960, p. 109—121.
Un grand interprète roumain de la musique de Chopin — Dinu Lipatti, în : *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa 16th — 22nd February 1960,* Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1963, p. 438—443.
14. *Cîte ceva despre problemele discului românesc,* în : *Contemporanul,* Bucureşti, nr. 43 (732), 21.X.1960.
15. *Actualitatea artei lui Dinu Lipatti — cu prilejul împlinirii a 10 ani de la moartea sa,* în : *Muzica,* Bucureşti, 10, nr. 12, 1960, p. 21—23.
16. *Tematica nouă şi întruchiparea ei în lucrările muzicale actuale,* în : *S.C.I.A.,* Bucureşti, 8, nr. 1, 1961, p. 173—182.
17. *Sous le signe de l'art de Georges Enesco* (Sub semnul artei lui George Enescu), în : *Revue Roumaine,* Bucarest, 15 No. 3, 1961, p. 125—130.
U znaku umetnosti Jorja Eneskua, în : *Pro Musica,* Beograd, nr 13, 1966, p. 10.
18. *Arta pianistică a lui Serghei Prokofiev,* în : *Muzica,* Bucureşti, 11, nr. 4, 1961, p. 27—33.
19. *Despre originile liedului romantic german,* în : *Omagiu lui George Oprescu,* Bucureşti, Editura Academiei R. P. Române, 1961, p. 265—271.
20. *Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt,* în : *S.C.I.A.,* Bucureşti, 10, nr. 2, 1963, p. 369—382.
Liszt Klavierkonzert Nr. 1 in Es Dur ; Zur Geschichte der Interpretation von Emil Sauer bis Sviatoslav Richter (Concertul pentru pian nr. 1 în mi bemol major de Liszt ;

Scanned with OKEN Scanner

Contribuţii la istoria interpretării lucrării, de la Emil Sauer la Sviatoslav Richter), în : *Phono*, Wien, 11, Nr. 5, 1965, p. 100—104.

Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt, în : *Studii de muzicologie*, vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965, p. 402—415.

21. *Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846—47 dans le Banat, la Transylvanie et les Pays Roumains* (în colaborare cu Nicolae Missir), în : *Studia Musicologica*, Budapest, Tomus 5, Fasc. 1—4, 1963, p. 107—124.
22. *Forme şi genuri ale muzicii instrumentale*, Lecţie, Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, Bucureşti, 1963, 14 p.
23. *Drumul operei de-a lungul veacurilor*, Lecţie, Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, Bucureşti, 1963, 22 p.
24. *Interpreţii şi muzica românească*, în : *Muzica*, Bucureşti, 14, nr. 1, 1964, p. 5—9.
25. *Douăzeci de ani de muzicologie românească (1944—1964)* (în colaborare cu Mircea Voicana), în : *S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, Bucureşti, 11, nr. 1, 1964, p. 49—69.
26. *Interpretationsstile in der Kunst des Dirigierens : George Georgescu (bezüglich seiner letzten internationalen Tournées)*, în : *R.R.H.A.*, Bucarest, Tome 1, 1964, p. 139—149.

Stiluri dirijorale : George Georgescu (pe marginea ultimelor sale turnee internaţionale), în : *S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, Bucureşti, 12, nr. 1, 1965, p. 27—37.
27. *Rolul criticii în promovarea muzicii româneşti*, în : *Muzica*, Bucureşti, 15, nr. 4, 1965, p. 13—15.
28. *L'actualité de l'art de Georges Enesco* (Actualitatea artei lui George Enescu), în : *R.R.H.A.*, Bucarest, Tome 2, 1965, p. 169—177.

Enescu — mereu redescoperit, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 31 (1238), 31.VII.1970.
29.* *Zu Mihail Joras 75 Geburtstag* (La a 75-a aniversare a naşterii lui Mihail Jora), în : *R.R.H.A.*, Bucarest, Tome 3, 1966, p. 199—201.
30. *Muzičko školstvo u Rumuniji* (Învăţământul muzical în România), în : *Pro Musica*, Beograd, nr. 22, 1967, p. 15.
31. *Corespondenţa Enescu-Honegger şi concepţiile lui Honegger despre muzică*, în : *S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, Bucureşti, 14, nr. 2, 1967, p. 132—135.

---

* Aceste lucrări sînt cuprinse în prezentul volum.

Scanned with OKEN Scanner

32. *Să reînviem recitalul !*, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 4 (1111), 26.I.1968.
33. *Critica — problemă primordială*, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 49 (1156), 6.XII.1968.
34. *Valori şi tendinţe în muzica românească* [Răspuns în cadrul unei *dezbateri*], în : *Muzica*, Bucureşti, 18, nr. 12, 1968, p. 10—12.
35. *Stadiul actual al cercetărilor privind viaţa şi opera lui George Enescu* (în limbile română şi franceză), în : *Studii de muzicologie*, vol. 4, Bucureşti, Editura muzicală, 1968, p. 339—354.
36. *Die Situation der Schallplatte in Rumänien* (Situaţia discului în România), în : *Die Schallplatte in der Musikkultur der Gegenwart*, Wien, IMZ, 1968 ; versiune germană p. 56 ; versiune engleză p. 103 ; versiune franceză p. 156.
37. *Stil interpretatora*, în : *Zvuk*, Sarajevo, nr. 100, 1969, p. 578—583.

    Stilul interpretului, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 21, (1228), 22.V.1970.

    Le style de l'interprète, în : *R.R.H.A., Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Bucarest, Tome 7, 1970, p. 29—33.

    Le style de l'interprète [fragmente], în : *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, Bucureşti, 1972, p. 329—331.
38. *Cuvînt la adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România*, în : *Muzica*, Bucureşti, 19, nr. 2, februarie 1969, p. 8—10.
39. *Contemporanul Béla Bartók*, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 40 (1247), 2.X.1970.
40. *Setea de muzică*, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 46 (1357), 10.XI.1972.
41. *Rencontres des traditions musicales, — sources de l'avenir* (Întîlniri ale tradiţiilor muzicale — izvoare ale viitorului), [Referat prezentat la Congresul internaţional de muzicologie de la Zagreb, mai 1971], în : *R.R.H.A., Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Bucarest, Tome 9, nr. 2, 1972, p. 125—129.
42. *Arta interpretativă românească*, în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 2 (1365), 5.I.1973.

Scanned with OKEN Scanner

43. *Lettres de Georges Enesco à des musiciens français, conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris* (Scrisori ale lui George Enescu către muzicieni francezi păstrate în Biblioteca Națională din Paris), în : *R.R.H.A., Série Théâtre, Musique, Cinéma,* Bucarest, Tome 10, No. 2, 1973, p. 187—192.

III. ARTICOLE DE CRITICĂ MUZICALĂ, ÎNSEMNĂRI DESPRE SESIUNI MUZICOLOGICE, CĂLĂTORII MUZICALE, INTERVIURI, RECENZII

1. *Săptămîna muzicii românești. Un nou succes al muzicii noastre : oratoriul „Sub soarele păcii“*, în : *Rom. lib.,* București, 9, nr. 2176, 26.IX.1951.
2. *Opera „Fata cu părul cărunt“ interpretată de solii artei chineze,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2307, 29.II.1952.
3. *„Rusalka“ de Dargomîjski pe scena Operei de Stat din București,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2320, 15.III.1952.
4. *125 de ani de la moartea lui Beethoven,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2329, 26.III.1952.
5. *„Tînăra Gardă“* de *Iulii Meitus, pe scena Operei Române de Stat din Cluj,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2367, 11.V.1952.
6. *Concertele ansamblului muzical ceh care ne vizitează țara* [Nonetul ceh], în *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2371, 16.V.1952.
7. *Concertele Corului Popular Ucrainean de Stat,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2388, 5.VI.1952.
8. *O manifestare de înaltă artă,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2480, 20.IX.1952.
9. *Concertul Orchestrei Simfonice de Stat a Republicii Populare Ungare. Concertul artiștilor polonezi care ne vizitează țara* [Halina Mickiewiczowna și Iuliusz Borzym], în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2490, 2.X.1952.
10. *Concertul orchestrei populare de stat „Nikolai Osipov“*, în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2499, 12.X. 1952.
11. *Concertele soliștilor sovietici* [Iurii Muravlev, Alexei Gorohov, Pavel Neceporenko etc.], în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2511, 26.X.1952.
12. *Concertele simfonice ale Orchestrei Filarmonice de Stat din Varșovia,* în : *Rom. lib.,* București, 10, nr. 2547, 7.XII.1952.

Scanned with OKEN Scanner

13. *Concerte de muzică de cameră,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2581, 18.I.1953.
14. *Concertele artiştilor bulgari* [Ruslan Raicev, Boian Lecev, Gheorghi Belev etc.], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2609, 20.II.1953.
15. *Les concerts du quatuor tchèque „Smetana"* (Concertele cvartetului ceh „Smetana") (Semnat Dinu Matei), în : *Roumanie nouvelle,* Bucureşti, 6, nr. 110, 1.IV.1953.
16. *Producţia-concert a orchestrei Şcolii medii de muzică din Bucureşti,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2665, 24.IV.1953.
17. *Concertele Capellei corale de stat „Doina"* [R. S. S. Moldovenească], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2687, 22.V.1953.
18. *În întîmpinarea Festivalului : Prima etapă a concursului tinerilor solişti, secţia pian,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2711, 19.VI.1953.
19. *Concertele artiştilor polonezi* [Witold Krzemienski şi Ryszard Bakst], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2788, 9.VII.1953.
20. *Audiţii din lucrările tinerilor compozitori* [Radu Şerban, Teodor Bratu, Anatol Vieru etc.], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2739, 22.VII.1953.
21. *O excepţională manifestare artistică* [Concertul laureaţilor Festivalului Mondial al Tineretului], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2759, 14.VIII.1953.
22. *Săptămîna muzicii sovietice,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2829, 4.XI.1953.
23. *Un reprezentant de frunte al muzicii ruse. Cu prilejul comemorării a 60 de ani de la moartea lui Ceaikovski,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 11, nr. 2834, 11.XI.1953.
24. *„Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz în interpretarea Filarmonicii de Stat din Bucureşti,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 12, nr. 2890, 16.I.1954.
25. *Gheorghe Halmoş interpretînd pe Beethoven,* în : *Muzica,* Bucureşti, 4, nr. 1, 1954, p. 36—38.
26. *Oaspeţi din Republica Cehoslovacă — solişti în concertul Filarmonicii de Stat din Bucureşti* [Cvintetul de suflători al Filarmonicii cehe], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 12, nr. 2943, 20.III.1954.
27. *Un valoros concert de muzică clasică* [Händel, Bach, *Requiem* de Mozart], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 12, nr. 2959, 8.IV.1954.
28. *Concertele muzicienilor maghiari* [Dirijorul Laszlo Somogyi şi pianistul Lajos Hernady], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 12, nr. 2972, 23.IV.1954.

Scanned with OKEN Scanner

29. *Recital de muzică italiană* [Soliștii Teatrului de Operă și Balet], în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3002, 29.V.1954.
30. *Reprezentațiile Operei Române de Stat din Cluj*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3080, 29.VIII.1954.
31. *Concertele artiștilor sovietici* [Cvartetul de coarde „P. I. Ceaikovski", pianistul Merjanov, dirijorul Niazi etc.], în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3084, 3.IX.1954.
32. *Sărbătoarea poporului chinez oglindită în cîntec și dans* [Ansamblul de cîntece și dansuri al Armatei Populare Chineze], în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3112, 6.X.1954.
33. *Reinhold Glier e printre noi*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3124, 20.X.1954.
34. *Un eveniment artistic : Concertul Orchestrei Filarmonice de Stat din București, dirijat de Reinhold Glier*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3130, 27.X.1954.
35. *Primul concert al Orchestrei Filarmonice din Dresda*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3154, 24.XI.1954.
36. *Al doilea concert al Orchestrei Filarmonice din Dresda*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3160, 1.XII.1954.
37. *Un film care trebuie văzut de toți iubitorii de muzică : Ludwig van Beethoven*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3175, 18.XII.1954.
38. *Anul muzical 1954*, în : *Rom. lib.*, București, 12, nr. 3185, 30.XII.1954.
39. *Turneul orchestrei Filarmonice „Banatul" din Timișoara*, în : *Muzica*, București, 4, nr. 11—12, 1954, p. 61—62.
40. *Concertele Filarmonicii de Stat din Sofia*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3195, 13.I.1955.
41.* *Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3210, 30.I.1955.
42. *„Povestea țapului" de Max Eisikovits pe scena Operei Române de Stat din Cluj*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3220, 11.II.1955.
43. *Concertele pianistului polonez Wladyslaw Kedra*, în : *Muzica*, București, 5, nr. 1—2, 1955, p. 75—76.
44. *Concertul oaspeților din R. Cehoslovacă „Trio Suk"*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3246, 13.III.1955.
45. *Concert de muzică austriacă contemporană*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3248, 16.III.1955.
46. *Oratoriul „Anotimpurile" de Haydn în interpretarea Filarmonicii de Stat din București*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3265, 5.IV.1955.

Scanned with OKEN Scanner

47. *Concertele artiștilor englezi* [Bruce Dargavel, Alan Loveday și Leonard Cassini], în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3275, 16.IV.1955.
48. *Concertele dirijate de Carlo Zecchi,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3319, 8.VI.1955.
49. *Concertele orchestrei de muzică națională chineză,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3326, 16.VI.1955.
50. *Concertele artiștilor maghiari* [Sebök György, Nemenyi Lili], în : *Muzica*, București, 5, nr. 6, 1955, p. 42—43.
51. *Premiera operei „Aida" de Verdi, pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3341, 3.VII.1955.
52. *Concertele orchestrei de muzică populară a orașului Budapesta,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3363, 29.VII.1955.
53. *În legătură cu etapa finală a concursului de pian* (în colaborare cu J. — V. Pandelescu și Fr. Schapira), în : *Muzica*, București, 5, nr. 7—8, iulie-august 1955, p. 65—66.
54. *Concertele pianistei franceze Nicole Henriot,* în : *Muzica*, București, 5, nr. 7—8, 1955, p. 86—87.
55. *Concertele Filarmonicii cehe,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3407, 20.IX.1955.
56. *Concert comemorativ închinat memoriei lui Béla Bartók,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3421, 6.X.1955.
57. *Muzicieni germani în mijlocul nostru* [Gerhard Pflüger și Hugo Steurer], în : *Rom lib.*, București, 13, nr. 3424, 9.X.1955.
58. *Concertul orchestrei Filarmonice de Stat din Arad,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3429, 15.X.1955.
59. *Filmul balet „Romeo și Julieta"*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3431, 18.X.1955.
60. *Recitalul lui Igor Oistrah,* în : *Rom. lib.*, București 13, nr. 3432, 19.X.1955.
61. *Recitalul sopranei Goar Gasparian,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3434, 21.X.1955.
62. *Concertele lui Iacov Zak,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3438, 26.X.1955.
63. *Concertele dirijate de Nikolai Anosov,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3442, 30.X.1955.
64. *Concertele date de pianistul Iacov Zak,* în : *Muzica*, București, 5, nr. 10, 1955, p. 30—32.
65. *Filmul operă „Boris Godunov"*, în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3451, 10.XI.1955.
66. *„Liliacul" pe scena Teatrului de Operetă,* în : *Rom. lib.*, București, 13, nr. 3462, 23.XI.1955.

Scanned with OKEN Scanner

67. *Concertul inaugural al Filarmonicii de Stat din Cluj*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 13, nr. 3479, 13.XII.1955.
68. *Concertele dirijate de Alan Bush*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 13, nr. 3483, 17.XII.1955.
69. *Concertele artiştilor sovietici care ne-au vizitat ţara. Cvartetul „A. P. Borodin", basul A. F. Krivcenia*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 13, nr. 3486, 21.XII.1955.
70. *Manifestări muzicale cu ocazia bicentenarului Mozart*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3501, 8.I.1956.
71. *O realizare artistică de seamă : „Marea Messă în do minor" de Mozart* [Dirijor Constantin Silvestri], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3527, 8.II.1956.
72*. *Un izbutit concert de muzică simfonică românească* [Anatol Vieru, Paul Constantinescu, Mihail Jora — dirijor Constantin Silvestri], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3545, 29.II.1956.
73. *„Marea Messă", în si minor de Bach*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3552, 8.III.1956.
74. *Mozart pe scena Operei din Timişoara*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3578, 7.IV.1956.
75. *O dramă muzicală populară românească : Opera „Ion Vodă cel Cumplit"*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3599, 4.V.1956.
76. *Un nou spectacol al Teatrului de Operetă : „Vînzătorul de păsări"*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3609, 16.V.1956.
77. *Un concert demn de memoria lui George Enescu* [*Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot*, monologul lui *Oedip*, *Sonata III pentru pian şi vioară* etc.], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3616, 24.V.1956.
78. *Concertul dirijat de Muir Mathieson*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3619, 27.V.1956.
79. *Pianiştii Regina Smendzianka şi Georges Bernand*, în : *Muzica*, Bucureşti, 6, nr. 4—5, 1956, p. 71.
80. *Concertele pianistei franceze Nicole Henriot*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3627, 6.VI.1956.
81. *„Tosca" într-o nouă montare la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R.*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3641, 22.VII.1956.
82. *„Pană Lesnea Rusalim" pe scena Operei Române de Stat din Cluj*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3665, 20.VI.1956.
83. *Interpreţi oaspeţi ai ţării noastre. Pianista Nicole Henriot*, în : *Muzica*, Bucureşti, 6, nr. 7, 1956, p. 40—41.
84. *Primul spectacol al Ansamblului ucrainean de stat*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 14, nr. 3697, 28.VIII.1956.

Scanned with OKEN Scanner

85. *Primul spectacol al Ansamblului artistic chinez,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3700, 31.VIII.1956.
86. *Un succes românesc la Salzburg* [Dan Iordăchescu], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3702, 2.IX.1956.
87. *Solia artistică a poporului indian* [Muzicieni şi dansatori indieni], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3711, 13.IX.1956.
88. *Primul recital al pianistei Halina Czerny Stefanska,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3724, 28.IX.1956.
89. *Deschiderea stagiunii Filarmonicii „George Enescu"* [Dirijor Mircea Basarab], în : *Rom. lib.,* Bucureşti 14, nr. 3728, 3.X.1956.
90. *Corespondenţă din Moscova. Ascultîndu-l pe Richter,* în : *Contemporanul,* Bucureşti, nr. 41, (523), 12.X.1956.
91. *Întîlnire cu Toti Dal Monte la Moscova,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3738, 14.X.1956.
92. *Concertele artiştilor sovietici* [Soprana Valentina Maximova şi dirijorul Arvid Jansons], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3753, 1.XI.1956.
93. *Concertele Orchestrei simfonice de Stat a U.R.S.S.* [Dirijor N. Anosov], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3761, 10.XI.1956.
94. *Deschiderea Operei de Stat din Iaşi,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3762, 11.XI.1956.
95. *Concertul cvartetului Komitas,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3772, 23.XI.1956.
96. *Concertele de cameră Enescu* [Fraţii Gheorghiu şi basul Gabriel Năruja], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3779, 1.XII.1956.
97. *Concertele orchestrei de cameră a medicilor din Bucureşti,* în : *Muncitorul sanitar,* Bucureşti, 7, nr. 50 (339), 8.XII.1956.
98. *Concertul orchestrei de cameră a medicilor,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3786, 9.XII.1956.
99. *Un „debut" reuşit şi un spectacol excepţional [Nunta lui Figaro* de Mozart cu Dan Iordăchescu], în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3788, 12.XII.1956.
100. *Recitalul pianistului Gerhard Puchelt,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3796, 21.XII.1956.
101. *Seară de cîntece de Mihail Jora,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 14, nr. 3801, 28.XII.1956.
102. *Orchestra Radio dirijată de Mendi Rodan,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 15, nr. 3816, 16.I.1957.
103. *La moartea lui Arturo Toscanini,* în : *Rom. lib.,* Bucureşti, 15, nr. 3818, 18.I.1957.

Scanned with OKEN Scanner

104. *Filarmonica dirijată de George Georgescu*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3824, 25.I.1957.
105*. *Întîlnire cu Sviatoslav Richter*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 1, 1957, p. 43—44.
106. *Cvartetul „Borodin" ; violoncelistul George Neikrug*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3830, 1.II.1957.
107. *„Carmen" din nou pe scena Operei din Bucureşti* [Zenaida Pally şi Garbis Zobian], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3843, 15.II.1957.
108. *Glinka — deschizător de drumuri noi în muzică*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3845, 17.II.1957.
109*. *Yves Montand, un artist multilateral*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3845, 19.II.1957.
110. *Wagner pe scena Operei Române de Stat din Cluj*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3860, 7.III.1957.
111. *Prima etapă a întrecerii tinerilor pianişti* [Valentin Gheorghiu, Krimhilda Cristescu, Alexandrina Zorleanu etc.], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3868, 14.III.1957.
112. *Violonista Janine Andrade*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3881, 31.III.1957.
113. *George Georgescu la pupitrul orchestrei Radio*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 3, 1957, p. 37—38.
114. *Un oratoriu închinat răscoalelor ţărăneşti din 1907* [1907 de Alfred Mendelsohn], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3883, 3.IV.1957.
115. *Pianistul Evgheni Malinin*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3888, 9.IV.1957.
116. *Oaspeţi de peste hotare. Dirijorul sovietic Alexandr Gauk... Pianistul ceh Iosef Palenicek*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3895, 17.IV.1957.
117. *Festival Şostakovici la Filarmonica „George Enescu"* [Dirijor Alexandr Gauk], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3901, 24.IV.1957.
118. *Alexandru Demetriad*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 4, 1957, p. 38—39.
119. *Reintrarea lui Constantin Silvestri. Concertele lui Mihail Vaiman*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3909, 4.V.1957.
120. *Oaspeţi ai sălilor noastre de concert — Violoncelistul Daniil Şafran. Pianista Monique de la Bruchollerie*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3915, 11.V.1957.
121. *Cvartetul Avramov*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3919, 16.V.1957.

Scanned with OKEN Scanner

122. *Organistul Helmut Plattner*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3924, 22.V.1957.
123. *Concertul corului popular rus din Omsk*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3928, 26.V.1957.
124 *. *Monique Haas şi Marcel Mihalovici la Filarmonica „George Enescu"*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3931, 30.V.1957.
125. *E. Malinin şi J. Palenicek*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 5, 1957, p. 41—43.
126. *Studenţii Conservatorului pe scena Operei de Stat...* [Elena Dima-Toroiman, Constanţa Cîmpeanu etc.] *...şi la Ateneu*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3937, 6.VI.1957.
127 *. *Un valoros balet românesc : „Călin"*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3947, 18.VI.1957.
128. *Monique de la Bruchollerie*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 6, 1957, p. 38—39.
129. *Monique Haas*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 7, 1957, p. 41—42.
130. *Spectacolele Operei Maghiare de Stat din Cluj* [*Bal mascat* de Verdi, *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach etc.], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 3966, 10.VII.1957.
131. *Concert festiv la Filarmonica „George Enescu"* [George Georgescu la 70 de ani ; solişti : David şi Igor Oistrah], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4022, 15.IX.1957.
132. *„Damnaţiunea lui Faust" în deschiderea stagiunii simfonice Radio* [Dirijor Emanoil Elenescu], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4044, 11.X.1957.
133 *. *Recital Zara Doluhanova*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4050, 18.X.1957.
134. *Concertul orchestrei Radio dirijat de Constantin Silvestri*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4054, 23.X.1957.
135 *. *„Sinfonietta" de Ion Dumitrescu. Reintrarea lui Ion Voicu*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4058, 27.X.1957.
136. *Concertele artiştilor sovietici* [Pianista Margarita Fedorova şi violonistul Eduard Graci], în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4061, 31.X.1957.
137. *„Freischütz" la Opera Română din Cluj*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4071, 10.XI.1957.
138. *„Lacul lebedelor" la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R.*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4077, 17.XI.1957.
139 *. *Seară de muzică de cameră cu Mihail Andricu*, în : *Rom. lib.*, Bucureşti, 15, nr. 4083, 24.XI.1957.
140. *Pianista Margarita Fedorova*, în : *Muzica*, Bucureşti, 7, nr. 11, 1957, p. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

141. *Recitalul pianistei Maria Fotino. Recitalul lui Gheorghe Halmoș*, în : *Muzica*, București, 7, nr. 11, 1957, p. 41—42.
142. *„Săptămîna muzicii românești". Concert de deschidere.* [*Preludiu la unison* de George Enescu, *Sinfonietta* de Ion Dumitrescu, *Simfonia a VI-a* de Mihail Andricu etc. Dirijor : George Georgescu în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4096, 10.XII.1957.
143. *Concertul Corului de copii Radio*, în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4097, 11.XII.1957.
144. *„Lăsați-mă să cînt" de G. Dendrino* [Opera de Stat din Iași], în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4098, 12.XII.1957.
145. *Concertele Filarmonicilor „Gh. Dima" și „Banatul"* [Dirijori : Dinu Niculescu și Mircea Popa], în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4100, 14.XII.1957.
146. *Spectacolul ansamblurilor artistice ale naționalităților conlocuitoare* [Ansamblul Secuiesc din Tg. Mureș, Ansamblul săsesc de amatori din Brașov], în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4105, 20.XII.1957.
147 *. *Două lucrări românești prezentate de Opera din Timișoara* [Opera *Marin Pescarul* de Marțian Negrea și baletul *Priculiciul* de Zeno Vancea], în : *Rom. lib.*, București, 15, nr. 4109, 25.XII.1957.
148. *Lidia Cristian*, în : *Muzica*, București, 7, nr. 12, 1957, p. 61—62.
149 *. *Concertul tinerilor compozitori* [Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah], în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4116, 3.I.1958.
150. *Wagner pe scenele teatrelor noastre de operă*, în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4128, 17.I.1958.
151. *O ghitară la Ateneu* [Maria Luisa Anido], în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4130, 19.I.1958.
152. *Portret muzical. Dan Iordăchescu*, în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4136, 26.I.1958.
153. *Berliner Kammertrio*, în : *Muzica*, București, 8, nr. 1, 1958, p. 44—45.
154. *Muzică de cameră și simfonică* [Cronica discului], în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4142, 2.II.1958.
155. *Filarmonica din Cluj dirijată de Antonin Ciolan*, în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4145, 6.II.1958.
156. *„Lacul lebedelor" în interpretarea Baletului din Leningrad*, în : *Rom. lib.*, București, 16, nr. 4149, 11.II.1958.
157. *Concursul „Ceaikovski"*, în : *Veac nou*, București, 14, nr. 7 (674), 14.II.1958.

Scanned with OKEN Scanner

944 *. *Acorduri finale...* [Recitaluri, Concerte simfonice, Orchestre de cameră, Ansambluri vocale în al VI-lea Festival Internațional „George Enescu"], în : *Contemporanul,* București, nr. 39 (1402), 21.IX.1973.

945. *Început de stagiune muzicală* [Concertul Filarmonicii „Oltenia", la Ateneu], în : *Contemporanul,* București, nr. 41 (1404), 5.X.1973.

946. *Deschiderea stagiunii la Radioteleviziune,* în : *Contemporanul,* București, nr. 42 (1405), 12.X.1973.

947. *Săptămîna muzicii americane,* în : *Contemporanul,* București, nr. 43 (1406), 19.X.1973.

948. *Recital Aurelian-Octav Popa. Recital Dan Grigore. Orchestra de stat din Atena,* în : *Contemporanul,* București, nr. 44 (1407), 26.X.1973.

949. *„New Philharmonia". O uvertură accesibilă, dar nu facilă* [Theodor Drăgulescu], în : *Contemporanul,* București, nr. 46 (1409), 9.XI.1973.

950. *„Triumful timpului și al adevărului". În studioul de concerte al Conservatorului* [Recital Ioana Minei], în : *Contemporanul,* București, nr. 48 (1411), 23.XI.1973.

951. *Ruggiero Ricci,* în : *Contemporanul,* București, nr. 49 (1412), 30.XI.1973.

952. *Filarmonica din Budapesta. Elisabeth Schwarzkopf,* în : *Rom. lib.,* București, 31, nr. 9056, 5.XII.1973.

953. *O săptămînă extraordinară. Schubert cu cvartetul „Universitas". Bartók și Honegger cinstiți cum se cuvine. „Orfeu" cu Nigel Rogers. Filarmonica din Budapesta. Elisabeth Schwarzkopf — Geoffrey Parsons,* în : *Contemporanul,* București, nr. 50 (1413), 7.XII.1973.

954. *Zecchi — program clasic. Omagiu lui Mihail Jora, la Televiziune. Un talent deosebit : Alexandru Preda,* în : *Contemporanul,* București, nr. 52 (1415), 21.XII.1973.

955. *Premieră la Opera Română. „Olandezul zburător" de Richard Wagner,* în : *Rom. lib.,* București, 31, nr. 9075, 27.XII.1973.

956. *Festivalul din Timișoara,* în : *S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie,* București, 20, nr. 2, 1973, p. 235—237.

957. *Joachim Kaiser, Grosse Pianisten in unserer Zeit* [recenzie], în : *S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie,* București, 20, nr. 2, 1973, p. 253—254.

958. *Le festival de Timișoara* (Festivalul din Timișoara), în : *R.R.H.A., Série Théâtre, Musique Cinéma,* Bucarest, Tome 10, nr. 2, 1973, p. 197—199.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

DIN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu 12
Un izbutit concert de muzică simfonică românească [Vieru, Paul Constantinescu, Jora, Enescu] 18
Un valoros balet românesc : *Călin* 22
Sinfonietta de Ion Dumitrescu 26
Seară de muzică de cameră cu Mihail Andricu 28
Două lucrări românești prezentate de Opera din Timișoara [*Marin Pescarul* de Marțian Negrea, *Priculiciul* de Zeno Vancea] 31
Concertul tinerilor compozitori [Capoianu, Bentoiu, Stroe, Olah] 35
O interesantă primă audiție [*Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea] 39
Două izbutite lucrări vocal-simfonice românești [*Miorița* de Anatol Vieru, *Suita pentru cor de copii* de Liviu Glodeanu] 41
Simfonia de Ștefan Niculescu 44
Festival românesc la Filarmonică [Capoianu, Gheorghe Dumitrescu, Vieru] 47
Concert comemorativ — Rogalski 50
O primă audiție la Filarmonică [*Monumentum* de Aurel Stroe] 53

O lucrare simfonică remarcabilă [*Simfonia a II-a* de Wilhelm Berger] 56
Două noi opere românești [*Prometeu* de Doru Popovici, *Galileo Galilei* de Corneliu Cezar] 58
Prime audiții românești [*Coloana fără sfîrșit* de Tiberiu Olah] 62
La cenaclurile compozitorilor 64
Mihail Jora la 75 de ani 69
Două noi opere românești [*Mariana Pineda* de Doru Popovici, *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu] 73
Oratoriul lui Paul Constantinescu 76
Prime audiții [Anatol Vieru] 78
O valoroasă lucrare concertantă [*Concertul pentru pian și orchestră* de Dan Constantinescu] 80
Muzică românească de cameră [Rațiu, Feldman, Capoianu, Vieru] 82
Oratoriul *Miorița* de Sigismund Toduță 84
Ciortea — Primă audiție 87
Opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu 89
Simfonia a VIII-a de Wilhelm Berger 92
Simfonia a XIV-a de Dimitrie Cuclin 94
Primul concert-dezbatere 96
Al treilea concert-dezbatere 99
Concertele-dezbatere pasionează 102
Muzica și pictura 104
Program omagial Ion Dumitrescu 107
Premieră la Opera din Cluj : *Ulysse* și *Zamolxe* 109

OASPEȚI DE SEAMĂ

Monique Haas și Marcel Mihalovici la Filarmonica „George Enescu“ 114
Recital Zara Doluhanova 118
De-a lungul drumului unui interpret : Sviatoslav Richter
Richter — un poet al pianului [1958] 121
Recitalurile lui Sviatoslav Richter [1958] 124
Diversitatea artei lui Richter [1958] 127
Richter-Georgescu [1961] 130
Richter din nou printre noi [1962] 132
Richter la Brașov [1963] 134
Brahms, cu Georgescu și Richter [1964] 137
Reîntîlnire cu Richter [1965] 139

Scanned with OKEN Scanner

Sir John Barbirolli la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" [1958] 141
John Barbirolli-Ion Voicu [1961] 144
Recital Yehudi Menuhin [1958] 147
Un eveniment artistic memorabil [*Dublul concert* de Bach cu Menuhin, Oistrah, Georgescu] 150
Concertele Menuhin [1969] 152
Yehudi şi Hephzibah [1973] 155
Recital David Oistrah [1958] 157
Oistrah [1962] 160
Oistrah [1971] 163
Cîntă Li Min Cean 165
Recital Henryk Szeryng [1961] 168
Henryk Szeryng [1970] 170
Aldo Ciccolini [1961] 173
Aldo Ciccolini [1967] 176
Dermota 179
George Georgescu-Lola Bobescu [1963] 181
Lola Bobescu [1968] 183
Zubin Mehta 185
Karajan şi Filarmonica din Viena [1964] 187
Un concert memorabil [Al doilea concert Karajan] . . . 190
André Cluytens 193
Rubinstein 195
Roberto Benzi-Valentin Gheorghiu [1965] 198
Roberto Benzi [1972] 200
Igor Markevitch [1965] 202
Igor Markevitch [1972] 205
Wilhelm Kempff [1966] 207
Recital Kempff [1969] 210
Stokowski 212
Recital Isaac Stern 215
Două personalităţi ale pianului : Van Cliburn, Friedrich Gulda 217
Recital Rostropovici 221
Nikita Magaloff 223
Dmitri Başkirov 226
Un tînăr mare pianist [Christoph Eschenbach, 1969] . . . 229
Christoph Eschenbach [1971] 231
Christoph Eschenbach [1973] 234
Peter Schreier — Seară Beethoven 236
Alfred Brendel 238
Concertele Celibidache [1970] 240

Scanned with OKEN Scanner

Sergiu Celibidache [1973] 244
Cziffra 247
Cvartetul „Juilliard“ 249
Concert festiv Beethoven [Emil Ghilels] 251

„UȘORII“ DE CATEGORIE GREA

Yves Montand, un artist multilateral 254
Recital Jean Claude Pascal 257
Recital Gilbert Bécaud 259
Formația Louis Armstrong 262
„The Golden Gate Quartet“ 265
O mare artistă a cîntului [Amalia Rodriguez] 267
Tereza Kesovija 270
Benny Goodman 272
Adamo 275
Joséphine Baker 277

NU SÎNT IUBITOR DE INTERVIURI, ȘI TOTUȘI...

Întîlnire cu Sviatoslav Richter 280
Întîlnire cu Sergiu Celibidache 285
De vorbă cu Pierre Boulez 293

ITINERARII MUZICALE EUROPENE

Festival Liszt-Bartók [1961] 300
Primăvara la Praga — 1965 308
La Zagreb: Bienala de Muzică [1967] 320
Stagiune estivală la Viena [1968] 324
Două festivaluri [„Holland-Festival“, „Fêtes musicales en Touraine“, 1968] 327
Festivalul din Touraine [1968] 332
„Leoš Janáček et Musica Europaea“ [1968] 336
La Bienala Muzicală [1969] 339
Un frumos succes românesc [1969] 342
„Holland-Festival“ [1969] 344
Sărbători ale muzicii în Franța [1969] 349
Festival în teatrul greco-roman [1969] 354
Opera din Viena [1969] 357

Scanned with OKEN Scanner

Vizită artistică în Grecia [1970] 362
Tribuna muzicii iugoslave [1970] 369
Întîlniri muzicale la Zagreb [1971] 372
Călătorie muzicală în Suedia [1971] 376
Din viața muzicală engleză [1971] 382
Săptămînile muzicale internaționale — Lucerna 1971 . . . 386
Evenimente muzicale [1972] 390
Festivaluri muzicale [1972] 395
Festivaluri italiene [1972] 401
Festivaluri elveține [1972] 406
Festival în Touraine [1973] 411
Bayreuth — 1973 417

CATALOGUL CREAȚIEI (1951—1973)

I. Volume, traduceri 425
II. Studii, comunicări științifice, eseuri, medalioane . . . 425
III. Articole de critică muzicală, însemnări despre sesiuni muzicologice, călătorii muzicale, interviuri, recenzii . 429

Redactor : VASILE ȘIRLI
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Tirajul : 1280 exemplare. Bun de tipar : 20.10 974.
Coli de tipar : 30,5.

Tiparul executat sub cd. 452 la I. P. Filaret
str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Din lucrările de muzicologie apărute în EDITURA MUZICALĂ :

ROMEO ALEXANDRESCU **Spicuiri critice din trecut**	lei 12,50
CONSTANTIN BRĂILOIU **Opere, vol. III**	lei 26
EMANOIL CIOMAC **Pagini de cronică muzicală, vol. I (1915—1938)**	lei 19
CELLA DELAVRANCEA **Arpegii în ton major**	lei 15,50
MIHAIL JORA **Momente muzicale**	lei 14

*

ETA HOFFMANN **Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice**	lei 8,25
ROBERT SCHUMANN **Din cronicile davidienilor**	lei 12
CLAUDE DEBUSSY **Domnul Croche antidiletant**	lei 8
BERNARD SHAW **Despre muzică și muzicieni**	lei 14,50

Scanned with OKEN Scanner

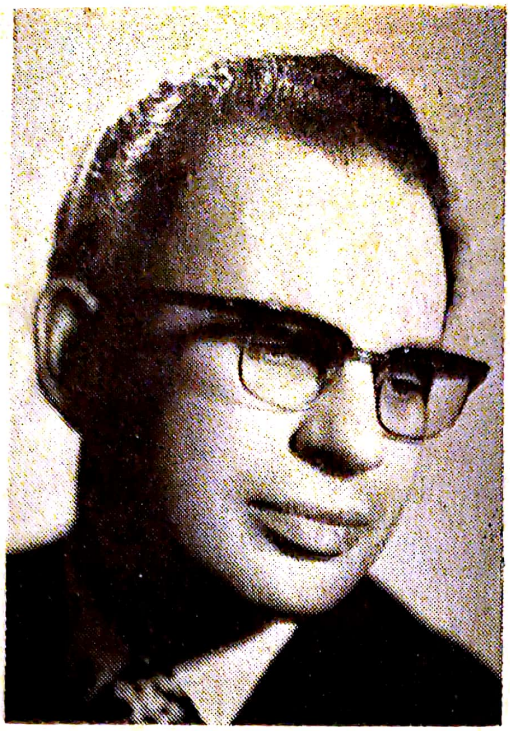
„Calităţile de critic muzical ale lui Alfred Hoffman s-au verificat pe parcursul unei îndelungate şi susţinute activităţi publicistice. Ele sînt acelea ale observaţiei pătrunzătoare, discernămîntului şi gustului, ale unei culturi profesionale întotdeauna prezentă şi eficientă în formularea aprecierilor. Aceste însuşiri se manifestă deopotrivă în domeniile criticii de interpretare şi de creaţie, în interviuri şi reportaje.

Amintitele specii publicistice sînt reprezentate în cele patru volume-manuscris *Repere muzicale*, volume ce însumează activitatea de peste două decenii a criticului. Cuprinsul lor vădeşte mai convingător şi mai deplin decît o pot face cronicile considerate izolat ale autorului, o personalitate bine conturată, o gîndire critică consecventă cu sine însăşi şi, totodată, maleabilă în raport cu fenomenele muzicale la care ea se raportează."

CLEMANSA, LILIANA FIRICA
Fragment din referatul asupra lucrării
Repere muzicale. Bucureşti, 23.XII.1973.

Lei 29

Scanned with OKEN Scanner



„Calitățile de critic muzical ale lui Alfred Hoffman s-au verificat pe parcursul unei îndelungate și susținute activități publicistice. Ele sînt acelea ale observației pătrunzătoare, discernămîntului și gustului, ale unei culturi profesionale întotdeauna prezentă și eficientă în formularea aprecierilor. Aceste însușiri se manifestă deopotrivă în domeniile criticii de interpretare și de creație, în interviuri și reportaje.

Amintitele specii publicistice sînt reprezentate în cele patru volume-manuscris *Repere muzicale,* volume ce însumează activitatea de peste două decenii a criticului. Cuprinsul lor vădește mai convingător și mai deplin decît o pot face cronicile considerate izolat ale autorului, o personalitate bine conturată, o gîndire critică consecventă cu sine însăși și, totodată, maleabilă în raport cu fenomenele muzicale la care ea se raportează."

CLEMANSA, LILIANA FIRICA
Fragment din referatul asupra lucrării
Repere muzicale. București, 23.XII.1973.

Lei 29

Scanned with OKEN Scanner